Accademia Roveretana degli Agiati

Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»

4

«Meravigliosamente un amor mi distringe»

Intorno a Francesca da Rimini *di Riccardo Zandonai*

a cura di Federica Fortunato e Irene Comisso

Accademia Roveretana degli Agiati
edizioniosiride

© 2017 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 43 66 63 - fax +39 0464 48 76 72
www.agiati.it segreteria@agiati.it

© 2017 Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»
c/o Accademia Roveretana degli Agiati
www.centrostudizandonai.it info@centrostudizandonai.it

© 2017 Edizioni Osiride [376]
Via Pasqui 10, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 42 23 72 - fax +39 0464 48 98 54
www.osiride.it osiride@osiride.it

ISBN: 978-88-7498-266-0

Copertina, *impaginazione e stampa:*
Osiride - Rovereto

Tutti i diritti sono riservati. Non è concessa nessuna duplicazione di quanto pubblicato se non con permesso scritto degli Editori.

Desideriamo ringraziare la Biblioteca Civica “G. Tartarotti” di Rovereto e la Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia per la cortese disponibilità alla pubblicazione del materiale iconografico.

L’editore è disponibile ad assolvere quanto necessario per riconoscere eventuali diritti sulle immagini pubblicate.

Centro Internazionale di Studi
«Riccardo Zandonai»

«Meravigliosamente un amor mi distringe»

Intorno a *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai

A cura di Federica Fortunato e Irene Comisso

Accademia Roveretana degli Agiati

edizioni**osiride**

Comitato Scientifico del Centro Studi: Maria Ida Biggi, Emmanuelle Bousquet, Diego Cescotti, Irene Comisso, Federica Fortunato, Adriana Guarnieri Corazzol, Jürgen Maehder, Guido Salvetti, Marco Uvietta.

Direttore di Studi Zandonaiani: Diego Cescotti.

Il presente volume contiene gli Atti del Convegno «Meravigliosamente un amor mi distringe». Rivisitazione di *Francesca da Rimini* a cent'anni dalla Prima, svolto a Rovereto e a Trento nei giorni 29-30 e 31 maggio 2014. Il Convegno era stato progettato, organizzato e sostenuto dal Centro internazionale di Studi "Riccardo Zandonai", dal Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, dall'Accademia roveretana degli Agiati, con l'ulteriore contributo economico del Comune di Rovereto, della Provincia di Trento, della Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, della Comunità della Vallagarina.

Comitato scientifico del convegno: Diego Cescotti, Irene Comisso, Federica Fortunato, Fabrizio Rasera, Marco Uvietta.

Pubblicazione realizzata
con il sostegno di:

Comune di Rovereto

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI TRENTO E ROVERETO

Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana

Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

Alla memoria
di Renato Chiesa
che di Francesca *fu studioso appassionato*

Volumi già pubblicati

1) Il miele e le spine. *Melenis* - Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai, a cura di Diego Cescotti
2) Alba d'Aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai, a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso
3) «A harmless music». *Il grillo del focolare* di Charles Dickens sulle scene del teatro lirico, a cura di Diego Cescotti e Federica Fortunato

---

- Una rassegna stampa storica relativa alle rappresentazioni di *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai è consultabile sul sito www.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Eventi-e-attivita/Laboratori/Riccardo-Zandonai/Progetti-conclusi/Francesca-da-Rimini-Rassegna-stampa-2016
- Un elenco delle opere musicali ispirate alla storia di Francesca da Rimini è pubblicato su www.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Eventi-e-attivita/Laboratori/Riccardo-Zandonai/Progetti-conclusi/Francesca-da-Rimini/
- L'epistolario integrale di Riccardo Zandonai (citato come *ERZ* seguito dal numero di documento) è consultabile su http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it

Il centenario dalla prima esecuzione dell'opera che continua a portare Riccardo Zandonai nel mondo era un naturale e atteso appuntamento per proseguire nel lavoro di riscoperta e valorizzazione della produzione del musicista a cui è dedicata questa collana.

Il convegno *«Meravigliosamente un amor mi distringe». Rivisitazione di* Francesca da Rimini *a cent'anni dalla Prima*, realizzato nel maggio 2014 in collaborazione con l'Università degli Studi di Trento, ha avuto l'obiettivo di aggiornare uno studio critico già affrontato occasionalmente nel passato, ma mai arrivato ad un approfondimento specifico che coinvolgesse i diversi aspetti della produzione teatrale; il rapporto fra il testo dannunziano e il libretto, le caratteristiche della partitura, gli allestimenti scenici sono stati i nuclei intorno a cui si è sviluppata l'idea delle tre giornate.

Desideriamo ricordare che, parallelamente alla dimensione scientifica culminata nel convegno, il programma del 2014 ha curato anche una parte più creativa e divulgativa rivolta a Rovereto, secondo una prassi seguita in tutti i precedenti progetti: una serie di conferenze a tema ha esplorato vari ambiti artistici (musicale, letterario, pittorico, cinematografico) e una mostra, allestita in collaborazione con la Biblioteca Civica, ha reso visibile gli intrecci con tanta letteratura, recuperando documenti relativi ai principali allestimenti scenici (bozzetti, foto, manifesti, memorie).

La collaborazione fra Centro Studi "Riccardo Zandonai" e Accademia roveretana degli Agiati nasce da una convergenza di interessi culturali e civili e ha sempre potuto contare anche sulla disponibilità della Biblioteca Civica "G. Tartarotti" e della Civica Scuola musicale "R. Zandonai". Il valore del musicista e il suo legame con la città, la presenza negli archivi locali della maggior parte dei documenti musicali, letterari e iconografici a lui relativi, gli oggetti di pregio storico raccolti in una Sala Zandonai ancora da valo-

rizzare adeguatamente: tutti stimoli, di diversa natura, a un'attenzione che ci auguriamo continui a coinvolgere le istituzioni culturali e politiche della nostra città e a favorire iniziative di ampio respiro.

Con questo quarto volume della collana "Studi Zandonaiani" si conclude un ciclo di lavoro, quello dedicato alla produzione di un autore italiano con passaporto austriaco. Alla vigilia degli studi e delle commemorazioni intorno alla tragedia mondiale esplosa pochi mesi dopo la prima rappresentazione di *Francesca*, sembrava augurale ritrovarsi a coltivare 'passione e bellezza'.

Siamo grati agli studiosi e agli enti che hanno contribuito alla realizzazione di questo libro e facciamo nostro l'augurio con cui Guido Salvetti aveva concluso il convegno: che Rovereto, ritrovato il suo bel teatro, trovi anche la volontà e la forza per un nuovo allestimento di *Francesca* e, aggiungiamo, per l'esecuzione di altre opere teatrali e sinfoniche di Zandonai. Un augurio che estendiamo ad una rinnovata vitalità dell'opera sulle scene internazionali.

Bruno Ballardini
Presidente
Centro internazionale di Studi
"Riccardo Zandonai"

Fabrizio Rasera
Presidente
Accademia roveretana
degli Agiati

I centenari sono spesso ottime occasioni per indurre un pubblico perlopiù eterogeneo – dagli studiosi ai curiosi, dagli operatori del settore ai lettori e ascoltatori esigenti, dagli specialisti ai generalisti – a focalizzare la propria attenzione su un aspetto (un'opera, un autore, una corrente di pensiero) che per diverse ragioni ancora non costituisce parte integrante e permanente dell'immaginario collettivo. In sostanza, allo stato attuale un centenario giova più a Riccardo Zandonai che a Giuseppe Verdi, più a *Francesca da Rimini* che a *Traviata*, ma non è detto che ciò debba valere anche in futuro. Pur consapevoli dell'importanza del momento, in quanto evento culturale, del Convegno *Meravigliosamente un amor mi distringe. Rivisitazione di* Francesca da Rimini *a cent'anni dalla Prima* (Rovereto - Trento 29-31 maggio 2014), è nella silenziosa edizione degli Atti che l'onda lunga dell'evento, con la sua risonanza pubblica, si sedimenta in sapere scientifico, in grado di penetrare in profondità nella cultura almeno a tre diversi livelli: locale, nazionale, internazionale.

Frutto della collaborazione del Centro Internazionale di Studi "Riccardo Zandonai", dell'Accademia roveretana degli Agiati di Scienze, Lettere ed Arti e del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, il Convegno Internazionale di Studi e i relativi Atti sono testimonianza di una virtuosa sinergia di istituzioni che credono nella continuità fra questi tre livelli, in cui la valorizzazione del proprio patrimonio culturale, a distanze siderali dalla logica del *genius loci*, passa inevitabilmente attraverso il confronto con il contesto nazionale e internazionale. E non potrebbe essere altrimenti, per due aspetti diversi: la sensibilità di Zandonai ai mutamenti di linguaggio e di gusto nel panorama europeo dell'epoca e l'attenzione del "mercato operistico" di inizio Novecento – in particolare di Casa Ricordi – verso un compositore cui si riconoscevano tutti i requisiti

necessari per raccogliere l'eredità pucciniana. Che la fortuna di Zandonai sia stata inferiore alle attese, dipende da rivolgimenti storici, sociali, economici che hanno decretato il declino del melodramma come spettacolo, nel confronto impari con la nascita del cinema.

Oggi la sfida è restituire *Francesca da Rimini*, e in generale il teatro musicale di Zandonai, al grande repertorio operistico, rendendole il ruolo che la storia le ha negato. La musicologia storica e sistematica, con l'ausilio degli studi letterari, librettistici, scenografici, iconografici, registici, narratologici, storici ecc. può svolgere una funzione di primaria importanza nel processo di ridefinizione del giudizio critico sul capolavoro zandonaiano e nel suo rilancio nel circuito operistico internazionale. I saggi contenuti in questo volume sono contributi fondamentali alla conoscenza, oltre che base di quel sapere complesso, stratificato e poliedrico necessario alla critica testuale e quindi alla riedizione della partitura secondo criteri filologici. Auspichiamo che in un futuro non troppo lontano un'edizione critica di *Francesca da Rimini* possa costituire, insieme agli studi di carattere contestuale, uno dei volani di questo rilancio.

Marco Uvietta
Dipartimento di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Trento

INTRODUZIONE

Lo scandaglio lanciato dal giovane Zandonai tra gli arrischiati ed allettanti marosi della psiche femminile gli aprì prospettive che forse non si sarebbe immaginato così ampie e stimolanti. Trovandosi da subito invischiato nei capricci di un'irriducibile *allumeuse* poco più che adolescente e nei patemi monomaniacali di una schiava imperiale dagli istinti autodistruttivi, evidenziò una certa inclinazione per i casi complessi e le situazioni anomale quasi al limite del patologico: un particolare, questo, che suonò come non sgradito segnale di novità presso gli osservatori più acuti. Poi, al terzo tentativo, ecco profilarglisi la classica ed austera figura della peccatrice dantesca cui si addiceva la dimensione tragica, l'ambientazione antica e il tono di aristocratica dolenzia. Un'icona intimorente più ancora delle altre, da lavorare in profondità usando gli arnesi della sottigliezza e dell'introspezione onde restituirle intatto l'alone di prestigio che la poesia le aveva conferito facendola assurgere a figura di culto.

Intenzionale o meno che fosse, l'indugiare di Zandonai in quei distretti psicologico-narrativi venne a coincidere con i pragmatici intendimenti dei suoi editori, che puntavano a fare di lui il successore naturale di Giacomo Puccini. L'errore fu di immaginare il filone sentimentale ancora integro e dovizioso di sviluppi, mentre invece un combinato di fattori oggettivi e soggettivi rendeva sempre meno scontato il perdurare del pieno romanticismo sulle scene del teatro lirico. Lo stesso confronto a distanza con Puccini si rivelò privo di fondamento, e sarebbe stata sufficiente a capirlo la rinuncia di questi a musicare *Conchita*, non essendo riuscito a venire a capo delle sistematiche infrazioni alle normali dinamiche amorose che la sivigliana aveva inscritto nel proprio comportamento. Invero un'indagine comparata sulle eroine dell'uno e dell'altro autore tornerebbe utile alla comprensione delle scelte poetiche e delle linee strategiche che si stavano attuando nel campo melodrammatico in quel frangente storico segnato da inquietudini e rapidi mutamenti. Rimane il fatto che, musicando *Conchita* e concretizzando un

soggetto dannunziano, l'outsider raggiunse due obiettivi che al collega più navigato erano malamente mancati, senza contare che una Conchita in carne ed ossa Puccini l'avrebbe probabilmente sfuggita mentre Zandonai, più coraggiosamente, era riuscito persino a sposarla, e questo dopo che costei, quasi ad espiazione della colpa di aver osato incarnare Francesca, aveva compromesso per sempre la propria carriera artistica.

Quale poteva essere allora il ruolo del compositore roveretano una volta che fosse uscito dall'inebriante *allure* dannunziana? Era davvero nelle sue mani la responsabilità di ravvivare da quelle basi le sorti del genere melodrammatico di tradizione? A ben vedere si sarebbe piuttosto portati a pensare il contrario. L'esperienza di *Francesca*, proprio a cagione della sua forza d'impatto e di coinvolgimento, era di quelle che non possono che rimanere uniche e irripetibili, per cui è possibile che il maestro sentisse su di sé il peso di quell'imponente personaggio e cercasse ora il modo di uscirne rincorrendo altre storie e altre figure meno costrittive. Avvenne così che la cosiddetta 'trilogia erotica' da lui messa a segno in quell'impetuoso inizio di carriera, anziché aprire una prospettiva sancì una frattura. Uno sguardo anche rapido alle sue eroine successive rende chiaro il fenomeno: nessuna di esse – fatta eccezione per la Giulietta del 1922 – appare davvero fornita di una convincente funzione di traino sentimentale. A questa stessa *Giulietta*, del resto, è stato spesso rimproverato di occuparsi più delle zuffe tra le fazioni rivali che non della storia d'amore tra i due giovani. Come che sia, in tutte le opere a venire non si andrà oltre una dolce e un po' generica affettuosità priva di grandi slanci, così che a prevalere saranno talora le ritrosie più che gli abbandoni, i ragionamenti più che le azioni, e intanto nelle caratterizzazioni femminili continueranno ad accamparsi i tratti di originalità, di anomalia, perfino di anticonformismo: impagabile al riguardo il balzo dalla finestra di Gabriella al culmine di un litigio coniugale, purtroppo neutralizzato alla fine da un ritorno alla sottomissione. Il dato si avvalora in modo addirittura paradigmatico nell'ultima eroina della serie, quella lunatica Vestilina che nel suo rifiutarsi all'amore umano sembra talora volersi rispecchiare nella lontana Conchita, non essendone però che una sbiadita imitazione, ancorché il suo status di creatura incompiuta giochi alla fine a suo favore per il fatto di rimanere sospesa nel suo limbo emotivo, che è anche in qualche modo scelta di autonomia.

E con questa incorporea silhouette di vergine ellenistica cui solo la mancanza di un terzo atto impedisce di convolare a regolari nozze si può anche chiudere la riflessione sul tema "Zandonai cantore privilegiato dell'animo femminile" e ipotizzare che la donna, per lui, era sostanzialmente rimasta fino all'ultimo un enigma insolubile.

Francesca allora come punto di crisi e di svolta? È un'ipotesi più che plausibile. Il caso di quella infelice creatura aveva posto Zandonai nella condizione di sfidare feticci letterari che avrebbero intimorito operisti più smaliziati di lui. La sua consapevolezza dell'impegno era completa, né gli difettavano l'ambizione e la temerarietà per affrontarlo. Nemmeno si ha ragione di dubitare della solidità delle sue basi culturali, che solo lo snobismo di certe posizioni accademiche può oggi confutare o sminuire ascrivendo a sua colpa gli studi troppo concentrati che gli avrebbero impedito una maturazione più completa. Con *Francesca* Zandonai era rientrato a pieno diritto nel nobile alveo delle grandi trame operistiche, richiedendo, per essere accettata, la controparte di un pubblico sensibile ed evoluto. In questo innalzamento di livello culturale sta il pregio storico maggiore del lavoro. Che poi la Polentana fosse la preferita tra le sue eroine e la più consona al suo sentire è cosa che potrebbe costituire materia di discussione, tanto più in presenza del transfert sopra vagheggiato che investe la figura della moglie Tarquinia. Un'interpretazione psicoanalitica più estrema potrebbe addirittura supporre in lui una specie di odio nei riguardi di *Francesca* proprio in ragione dello sconvolgimento provocato all'interno delle mura domestiche da quel bruciante fallimento torinese; ma questa è una traccia che lasciamo volentieri agli esperti. Con ragione è stato detto che *Francesca da Rimini* appartiene al novero delle opere che un artista scrive una sola volta nella vita, ed è evidente in questa conclamata unicità la forza e insieme il limite dell'azione del nostro autore, cui non fu più dato di superarsi.

* * *

Per le sue precipue connotazioni e i suoi riconosciuti pregi di finezza, la partitura zandonaiana ha mantenuto nel tempo una posizione dignitosa che l'ha vista qualificarsi come testo indispensabile per la comprensione del periodo storico in cui era stato creato e dunque meritevole di figurare tra i dieci ipotetici titoli da salvare. Mai però, nei suoi cento anni di vita, è assurta durevolmente ai fasti del grande repertorio, pur godendo in qualche momento di una buona circolazione. E peraltro la qualità di quell'espansione potrebbe facilmente rivelarsi ingannevole qualora se ne seguisse la peculiare geografia, che non è priva di dati anomali, quello parigino in *primis*. Chi volesse indagare partitamente i termini della questione scoprirebbe che la vita scenica di *Francesca* ha un volto soprattutto nazionale e provinciale, la qual cosa poteva forse corrispondere a un desiderio dell'autore, per qualche ragione assecondato dalla Casa Ricordi; ma è chiaro che ad un'opera del Novecento si richiede ben

altro. Successi clamorosi come quelli registrati alla Monnaie o al Covent Garden (Zandonai assente in entrambi i casi) appaiono come dei fuochi d'artificio esauritisi in breve tempo e inabili a radicarsi al di là dell'evento generatore. E così, passata l'epoca delle frequenti riprese, *Francesca da Rimini* ha necessitato ogni volta di una rimessa a fuoco che fosse anche interrogazione sullo stesso suo diritto all'esistenza, vedendo per di più appannarsi inesorabilmente ad ogni passaggio la doratura preziosa di cui il verso dannunziano l'aveva rivestita in origine. Né sembra si sia trovato ancora – salvo forse che a Bregenz 1994 – il modo di metterla in scena secondo formule innovative e alleggerite dal peso che vi incombe, così come avviene fatalmente per ogni soggetto che si riconduca al medioevo guerreggiante.

* * *

L'occasione del centenario, passato nella generale indifferenza, è un segno eloquente del suo attuale stato di salute. Il solo Centro Studi di Rovereto, a quanto consta, se ne è ricordato attivandosi per assicurare al capolavoro di Zandonai tre giornate di serrato dibattito critico i cui esiti passano ora sulle pagine di questo libro. Non era certamente la prima volta che si parlava di *Francesca* in sede convegnistica, ma mai fino ad allora in termini così esclusivi e approfonditi. Nondimeno la ricchezza della proposta, così come appare alla semplice lettura dell'indice generale, non è tale da far passare inosservata l'assenza o la non completa concentrazione su importanti filoni di ricerca (si pensa alla vocalità, alla scrittura corale, alla strumentazione e così via), che così rimangono disponibili per ulteriori momenti di chiarificazione.

Il programma del convegno e dunque del libro si struttura intorno ai due blocchi centrali che ne costituiscono l'ossatura principale, riguardando in primo luogo le fonti letterarie attraverso le quali ricostruire i modi e le forme in cui la storia (o leggenda) dei due amanti è stata narrata e recepita nel corso del tempo. A ciò concorre pure una notevole incursione nello stile linguistico del lavoro che si allarga a tematiche connesse come quelle che trattano dell'ineludibile componente del tristanismo nella sua declinazione primo-novecentesca.

Altrettanto essenziale e del tutto nuovo nel campo dell'esegesi zandonaiana è l'altro blocco, quello che implica l'approccio tecnico-filologico e tratta di questioni dirimenti quali le varianti introdotte nell'uso comune e i tagli d'autore o di tradizione che emergono dal confronto tra le fonti, anche quelle finora poco o punto indagate. L'importanza di questa serie di interventi capillari è tanto maggiore in quanto vi si può veder rispecchiata

la premessa essenziale all'auspicato progetto di edizione critica di cui si parla da qualche tempo per questa partitura.

A integrazione si dispongono altre sezioni complementari che investono l'analisi del momento storico, la dinamica ricettiva, il rapporto dell'opera con la società o che rendono conto di alcune tra le molte messe in musica del soggetto tanto in patria quanto all'estero, nonché degli allestimenti esemplari rimasti nella storia della scenografia. Ciò che ne esce è un dibattito plurale e a vasto raggio che serve a capire meglio cosa *Francesca* è e ancor più cosa *non è*, il che si rivela un modo utilissimo per sgombrare il campo dai molti fraintendimenti e concetti superati che si sono sedimentati nella prassi critica lungo vari decenni e che ora, ad una visione più moderna e corretta, è venuto il tempo di rimuovere.

Un tocco di sereno pragmatismo interviene in coda nella relazione riassuntiva di Guido Salvetti, che, dopo avere convenuto sul molto che ancora rimane da scoprire come è normale che sia per un'opera d'arte dell'importanza di *Francesca da Rimini*, ritiene maturo il momento perché questo spartito che da generazioni non viene più ascoltato nella città natale dell'autore torni presto a risuonare nel teatro rinnovato che porta il suo nome. Un auspicio sicuramente da condividere e rilanciare.

Diego Cescotti

Diego Cescotti

DIVAGAZIONI ATTORNO A UNA GHIRLANDA DI VIOLETTE

Abstract - The essay aims to explain the motives that led Zandonai to create this opera and to illustrate the various critical moments that accompanied its creation and public performances.
The history of the opera's theatrical performances reveals that the work basically held its own without fiascos or any serious press slatings, though it did, in fact, go through its ups and downs and was object of misunderstandings, superficial reactions and a general banality of interpretation.
This reconstruction is based on letters, press cuttings and studies, carried out on the opera over time; it also offers the opportunity to take stock of the existing bibliography.
The basic question that remains is whether *Francesca da Rimini* is still a valid work and if it still has the qualities to be performed on stage. This then begs the question whether a serious study that will rethink the opera from its very beginnings is not long overdue - a study based on the criteria of stylistic correctness and respect for the technical, expressive components, and that finally does away with those old fashioned musical practices that still survive.
Likewise, the question of cuts must be considered; the customary practice of omitting pieces, even though this was often not wholly sanctioned by the author, should at this point be seriously reconsidered and all with a view to creating a long overdue critical version of the work.

Attualità di *Francesca*?

Un motivo che ricorre nelle pagine della *Francesca da Rimini* – quello della brevità della vita, dell'attimo che fugge, del tempo che passa e tutto consuma – conosce ad un certo punto un'efficace traduzione plastica nel gesto di lei che si toglie dal capo la ghirlanda di fiori con cui s'è adornata solo poco prima perché li sente già appassiti. Questa immagine così emblematica del rapido deterioramento delle cose può servire come pretesto per rispecchiarvi l'opera di Zandonai nella sua integrità e complessità di oggetto d'arte e tentare una risposta su come un lavoro così strettamente legato a

un'epoca, a un gusto e a un preciso codice estetico abbia potuto assicurarsi una sopravvivenza a lungo termine senza ancora ridursi a reperto fossile.

Nata con il marchio di opera dannunziana, *Francesca* ha subìto nel bene e nel male le sorti che una tale appartenenza rendeva inevitabili, giovandosene quando ciò rappresentava una garanzia di alta qualità estetica; soffrendone quando questa stessa, col mutare delle mode, aveva finito per incarnare il suo aspetto più caduco. Oggi che le sue ricomparse in teatro avvengono nei termini della più completa occasionalità ed eccezionalità, la questione della sua sopravvivenza diventa materia del tutto astratta, e nondimeno si potrebbe forse ipotizzare per essa una navigazione più sicura che non in passato, qualora, non più condizionata da quei lontani vincoli e da quelle contrapposte passioni, sapesse offrirsi finalmente all'apprezzamento pubblico per nulla più che i suoi puri valori musicali e teatrali.

Di appartenenza ad una moda parlava un critico non simpatizzante della prima ora, che ad appena sette anni dalla sua comparsa osservava come *Francesca* fosse spaventosamente invecchiata, e ciò perché il suo autore non si era accorto che nel frattempo «la moda [era] mutata [...] [e] nuovi disegni, nuovi colori, nuove armonie di tagli e di scorci si [stavano preparando] negli *ateliers* della creazione musicale»[1]: un giudizio in linea con quanto, in quel 1921, già si proponeva in campo internazionale e segnatamente parigino, e che andava effettivamente in senso contrario a tutto quanto era retorica delle passioni, toni elevati, languori decadenti e alti ideali.

Più avvedutamente, un altro critico dell'epoca aveva parlato di «frutto sagacissimo e lungimirante di opposte tendenze in un'epoca di transizione»[2], segnalandone pur nel rilievo positivo la natura passeggera e l'indole eclettica, ossia proprio quelle doti che, come poi s'è visto, le hanno permesso di oltrepassare decenni di storia patria adattandosi di volta in volta agli atteggiamenti e alle situazioni più diverse: l'afflato patriottico negli anni della Grande Guerra, la fatua ritualità del fascismo trionfante, la miseria morale degli anni Quaranta, il recupero negli anni della ricostruzione quando poté essere reinterpretata anche come opera di un genio popolare[3] e infine la prosasticità della prima repubblica che ne ha assicurato una sopravvivenza mediocre e faticata.

La provvisorietà, peraltro, era nelle cose fin dall'inizio, tanto da permetterci di interpretare *Francesca* come opera di crisi; ma crisi positiva,

---

1 L. T., *La serata inaugurale al Costanzi*, «Il Popolo romano», 28.12.1921.

2 Raffaello De Rensis, *«Francesca da Rimini» di Zandonai*, «Il Messaggero», 27.12.1925.

3 Cfr. ad esempio Nino Piccinelli, *Francesca da Rimini di Zandonai all'Opera conclude il programma della stagione,* «Momento sera», 31.5.1960.

di crescita e chiarificazione interiore, come sempre accade quando un periodo vitale si chiude e un altro si fa avanti con tutte le sue incognite. Per Zandonai si trattava di abbandonare la feconda e propulsiva fase giovanile e affrontare le sfide dell'età matura; ma intanto, nell'immediato, poteva concretamente gustare la prospettiva del grande successo a portata di mano, mentre sullo sfondo già si udiva il rumoreggiare della guerra in arrivo che per molte ragioni lo avrebbe coinvolto profondamente. Giusto nel mezzo dell'evento bellico egli trovò modo di dare una sistemazione alla propria vita affettiva unendosi in matrimonio con Tarquinia Tarquini, la cantante che proprio il ruolo di *Francesca* era stata chiamata a creare ma che sotto il peso di quella responsabilità era rimasta schiacciata, avendone la carriera precocemente troncata[4]. Il combinato di tutte queste situazioni, cui potremmo aggiungere le inconfessate delusioni maturate negli ambienti della produzione musicale e forse anche il senso di una non completa accettazione (si pensi solo al difficile rapporto con l'ambiente della Scala e ai giudizi di Toscanini), non fu per lui privo di conseguenze, tanto da fargli pagare il periodo del dopo-*Francesca* con una robusta crisi psicofisica che lo portò ad accarezzare l'idea di un precoce abbandono del campo. Questo in realtà non avvenne, ma l'adozione di un rassicurante Scribe d'annata come soggetto per la prossima opera si presta ad essere interpretato come una sorta di terapia d'urto per guarire dai tossici dannunziani: un atto clamoroso di discontinuità.

Costruzione di *Francesca*

Le vicende relative alla costruzione della *Francesca da Rimini* possono essere fatte partire da un accadimento postumo prodottosi a sorpresa nel 1964, che spostò l'ordine naturale dei fatti. In quei giorni si rese noto che dalle carte di Zandonai era emersa una *Scena per canto e orchestra dal Canto V* dell'*Inferno* risalente al 1899. Non il germe primo della futura opera, come ingenuamente ci si era affrettati a proclamare, ma più semplicemente una buona esercitazione scolastica rivelatrice di un forte impegno e di una non piccola ambizione[5]. Che il componimento preceda di un paio d'anni la

---

4 Degli umori successivi a quel crollo offre un buon esempio il carteggio dell'estate 1914 tra Zandonai e i familiari: cfr. *Riccardo Zandonai: Due carteggi,* a cura di Diego Cescotti, Symposium, Trento 1999.

5 Cfr. Cesare Orselli, *Le intonazioni dantesche di Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte. Atti della giornata di studio*, a cura di Renato Chiesa, Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1995.

tragedia di D'Annunzio può essere indicativo di una tendenza in atto nella cultura italiana del primissimo Novecento, nonché di un buon intuito da parte dell'autore sedicenne che qualcuno ancora insiste nel ritenere poco acculturato. Sta di fatto che quando, pochi anni più tardi, Zandonai comincerà a farsi conoscere negli ambienti milanesi, la figura di Francesca, caduta nelle mani di D'Annunzio, Mancinelli, Leoni, Rachmaninov e altri ancora, stava tornando pienamente in auge; piacerebbe dunque immaginare come ipotesi di scuola che tra le musiche che egli si era portato dietro in quelle sue prime incursioni nel salotto di Vittoria Cima si trovasse anche la *Scena dantesca*, e che Arrigo Boito potesse esserne venuto a conoscenza motivandolo ulteriormente nella sua raccomandazione agli editori Ricordi, che così avrebbero avuto una prova in più del precoce istinto drammatico del futuro affiliato.

Nei pochi anni che portano al 1911, data in cui in Casa Ricordi il progetto cominciò a lievitare, il tema di Francesca può aver continuato a lavorare sotterraneamente e in maniera impensata, se è vero – come si legge da qualche parte – che un progetto d'opera in tal senso avrebbe coinvolto in prima istanza la figura di Giovanni Pascoli e che solo dopo essere venuta meno questa possibilità ci si sarebbe orientati sul testo dannunziano. Come potesse Zandonai progettare *Francesca* con Pascoli e concretarla con D'Annunzio resta da spiegare[6]; quali poi possano essere, nell'opera compiuta, gli elementi a qualsiasi titolo riconducibili alla lezione del poeta romagnolo è anche un buon tema per una ricerca, e forse se ne dirà qualcosa più avanti. L'episodio, nella sua oscurità, rimane così consegnato ad un'involontaria gara a distanza tra i due grandi poeti del tempo nel nome della peccatrice dantesca.

Sponde più sicure ci offre l'ambiente della Casa Ricordi dove, sempre nel 1911, ben quattro fantasmi femminili dalla forte tempra e dai trascorsi scabrosi stavano per incombere sui destini di Zandonai operista. La prima (*Conchita*) era già compiuta e se ne preparava l'andata in scena; una seconda tenuta segreta (*Melenis*) era in piena lavorazione. La terza (*Sœur Béatrice*) gli era stata proposta da Tito Ricordi, che proprio in quei giorni era in trattative con Maeterlinck; ma, prolungandosi le cose anche per il momentaneo intralcio creato da Puccini, l'ipotesi sfumò e si ricadde così su *Francesca da Rimini*. Una situazione indubbiamente stimolante per un giovane operista in via di affermazione.

Di quel poker di donne *Francesca da Rimini* finirà per essere la carta vincente: essa ora gli stava davanti come possibilità concreta, e pazienza se

---

6 L'affermazione è testuale di Zandonai: cfr. G. D'Arese, *Parlando con Zandonai*, «Gazzetta del popolo», 20.11.1923.

i tempi sarebbero stati rallentati dalla necessità di assicurare un destino alle altre due opere concluse: *Melenis*, anzi, gli tornava ora particolarmente utile per perfezionare gli strumenti necessari a dominare il campo delle passioni forti e la sostanza tragica. Ciò vale ad assegnare all'opera antico-romana un'assoluta centralità e a chiarirne la funzione di lavoro propedeutico alla grande opera in arrivo Non meno esplicitamente ne spiega la rapida eclissi una volta che questo compito era stato assolto.

Tito Ricordi, frattanto, aveva già preso contatti con D'Annunzio ed iniziato il delicato lavoro di sfrondamento, cui collaborerà lo stesso musicista.

Poeta *vs* musicista

Sui rapporti D'Annunzio-Zandonai quasi tutto è stato scritto[7], fermo restando il problema di come interpretare taluni aspetti eccentrici che possono ancora intrigare, primo fra tutti la quasi assenza di contatti diretti tra i due personaggi e la conseguente necessaria mediazione di Tito Ricordi nel suo multiplo ruolo di editore, riduttore librettistico e gestore della complessa diplomazia a distanza.

Ordinando i fatti, colpisce in quel *ménage à trois* la successione di intoppi intervenuti fin da subito e di cui è lecito sospettare l'intenzionalità: dapprima il pretesto risibile di una priorità che il poeta avrebbe accordato ad una nobile dilettante affinché musicasse il suo testo; poi il tentativo di deviare l'attenzione sul soggetto della *Rosa di Cipro* a cui Zandonai non pensava minimamente; quindi, come stoccata finale, la richiesta per sé di una somma ingente quale compenso per i diritti di riduzione, ben sapendo che con quella mossa che toccava nel vivo la sensibilità e gli interessi di Via Berchet si sarebbe creato un blocco forse insuperabile alla concretizzazione dell'opera. Era questo che D'Annunzio voleva? Zandonai, in quel caso, si mostrò estremamente determinato e intervenne in prima persona a patrocinare la causa comune, avendo come sostegno l'amico D'Atri che da lontano contribuiva per la sua parte all'abile tessitura dei rapporti.

Superati non senza fatica questi scogli, si entrò nella fase propriamente produttiva e il musicista (settembre 1912) attaccò la composizione, non dall'inizio bensì direttamente dalla sequenza strumentale che accompagna la lunga pantomima finale del primo atto (detta anche scena della rosa),

---

7 Cfr. ad es. Emilio Mariano, *Gabriele D'Annunzio Riccardo Zandonai Francesca da Rimini*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1988.

venutagli fuori con tale spontaneità da fargli dubitare se fosse il caso di cestinarla[8].

Tre incontri a Parigi con D'Annunzio esaurirono i contatti diretti tra i due artisti. L'ultimo in particolare richiama la nostra attenzione, quello dell'ottobre 1913, quando si trattò di presentare al pianoforte l'opera completa davanti ad un piccolo e selezionato uditorio. L'evento rivestiva un'indubbia importanza mondana, e per questo piacerebbe pensare che Lina Cavalieri, nella cui casa si era tenuta l'audizione[9], ne avesse potuto lasciare traccia in qualche lettera o pagina di diario. Dispiace che nulla del genere sia mai emerso, perché una testimonianza imparziale circa la reazione di D'Annunzio sarebbe quanto mai utile a chiarire l'esatto clima di quella giornata. Si ha infatti motivo di sospettare che la cosa non sia stata raccontata nel modo giusto e che dunque esistano come due verità: quella 'ufficiale' fornita (estorta?) retrospettivamente da Zandonai, che in modo non poco diplomatico parlava di un gradimento con riserva («La mia musica gli piacque senza entusiasmarlo»)[10] e quella da lui espressa ancora nel clima di quelle giornate parigine in una lettera di quattro pagine fitte destinate a D'Atri ove si riferivano (così si pensa) i minimi dettagli di quella giornata. Non sarà forse un caso che di quel documento così determinante non si conosca né il contenuto né la sorte: l'unica prova della sua esistenza l'ha fornita il pittore Vittorio Casetti ammettendo un giorno di averne preso

---

8 Tempistiche e logistiche relative alle fasi di lavorazione mantengono sempre un qualche margine di aleatorietà. La data di settembre come inizio della lavorazione musicale è implicitamente suggerita da Pizzini che il 26 luglio così scriveva a D'Atri: «Finora Riccardo non si è ancora accinto al lavoro. Ora si trova tra i suoi monti del Trentino e di solito quivi egli vive una vita obliosa e piuttosto poltrona. [...] Egli deve venire per una settimana a Milano nella seconda metà di Agosto, poi ritornerà forse a Sacco per lavorare sul serio» [Pizzini a D'Atri, *ERZ* 26]. Per di più, Tarquinia si era fatta molto assidua in quei giorni e fu solo alla fine di agosto che ella partì per la sua lunga tournée americana. Sull'ordine di composizione Zandonai è molto chiaro: il 27 settembre si dice intento a fissare il finale del I atto ossia la quinta scena, da lui ritenuta «la parte più importante dell'atto» [Zandonai a D'Atri, *ERZ* 27], e solo a metà ottobre lo si vede comporre la prima scena dell'opera [Zandonai a Leonardi, *ERZ* 298M]. Da altre successive informazioni si apprende che a fine dicembre stava lavorando «contemporaneamente negli atti 2*da* e 3*a* che son di carattere così diverso» [Zandonai a D'Atri, *ERZ* 23].

9 Lina Cavalieri avrebbe dovuto essere l'interprete di Francesca nell'edizione di Boston, programmata subito dopo la prima di Torino, ma il progetto non ebbe modo di concretarsi. Del resto la cantante, proprio in quell'anno, aveva deciso di abbandonare la carriera.

10 Riccardo Zandonai, *D'Annunzio e la musica di «Francesca»*, «Scenario», VII/4, aprile 1938.

visione in casa Zandonai, ma senza lasciar capire dove poi fosse finito e tantomeno senza divulgarne i contenuti[11].

Il capitolo D'Annunzio non si esaurisce qui poiché questi, a quanto risulta, non presenziò mai ad alcun allestimento dell'opera, e non perché gli fossero mancate le occasioni: si contano infatti in oltre un centinaio le produzioni solo in Italia dalla prima di Torino dal 1914 all'anno della morte del poeta ventiquattro anni dopo. L'ipotesi di una sensazione di esautoramento che il poeta potrebbe aver provato dopo aver visto l'opera sua passata interamente nelle mani del compositore è stata avanzata da Emilio Mariano e può servire effettivamente a prefigurare le dinamiche successive.

Meno comprensibile, se non alla luce dell'obbligo cerimoniale, ci appare il commento rilasciato da Zandonai in occasione della morte del poeta, quando disse (o gli venne fatta dire) una strana cosa, e cioè che egli, dopo i fatti di *Francesca*, non aveva più potuto seguire il Vate nella sua ascesa sociale, e così si era adattato, da povero e «modesto [ex-]collaboratore musicale», a «rimanergli lontano e possibilmente nell'ombra»: una dichiarazione francamente inutile e soprattutto stonata nella bocca di chi non era uso a tali professioni di umiltà e sottomissione[12].

Anni dopo, Renzo Rossellini escluse che fosse esistita una vera simpatia tra i due, e lo disse non per esperienza diretta ma perché evidentemente così il maestro gli aveva confidato, trasmettendogli in più la penosa impressione di una forte e duratura amarezza che per discrezione aveva sempre curato di nascondere[13].

Ma in fondo tutto quanto rimanda alla casistica dei rapporti umani ha scarso peso nella valutazione di un prodotto artistico, e nello specifico «poco importa [...] alla compiutezza espressiva di *Francesca* che poeta e musicista non siano riusciti a capirsi». Così afferma Renato Chiesa in uno scritto degli anni '60, che prosegue:

> Non c'è verso, parola silenzio, situazione poetica che Zandonai, nella realizzazione musicale, non abbia fatto sentire all'ascoltatore potenziato e ingrandito, altre volte alleggerito e cesellato. Non c'è sentimento né pensiero né ansia o tristezza, che la musica abbia trascurato o immiserito, [né] colore d'ambiente, senso evocativo e sapore poetico che dalle note di Zandonai non sia risultato nella sua più espressiva figurazione musicale. [...] Nacque [con *Francesca*]

---

11 È forse superfluo precisare che in tutte le successive rievocazioni ufficiali a mezzo stampa non si è mai messo in dubbio il buon accoglimento da parte di D'Annunzio, arrivando a infiorettare la notizia oltre il dovuto.

12 V. nota 10.

13 Renzo Rossellini, *D'Annunzio in musica*, in *Pagine di un musicista,* Cappelli, Bologna 1964, pp. 86-87.

> un'opera completa, dolente, appassionata, truce, dove vibrano insieme, in perfetta simpatia, parola e suono, poesia e musica[14].

E questa estrema forma di rispetto del compositore nei confronti del lavoro letterario – che D'Annunzio avrebbe potuto facilmente riscontrare alla prova dell'ascolto – rimane come punto terminale della questione.

Aggiustamenti

Non è facile per noi immaginare come suonasse la *Francesca* originaria di Torino 1914, prima che i molti tagli praticati in seguito le dessero la fisionomia nota. Che la maggior parte delle manomissioni abbia riguardato il secondo atto non sorprende, data la maggiore problematicità che questa sezione dell'opera ha sempre incontrato a livello ricettivo, al punto da indurre qualche critico più radicale ad augurarsene la completa soppressione. Ma non è da escludere che quel tanto di insoddisfazione che il secondo atto comunica sia da attribuirsi proprio alle suture che ne hanno snaturato l'impianto, e questo fin dalle prime pagine, dove si ha come la sensazione che qualcosa manchi e che appunto i collegamenti non siano stati perfettamente calibrati. L'entrata di Paolo alla ventisettesima battuta è troppo precoce: il suo tema che si ode in questa prima parte (ancorché in minore) è davvero troppo vicino nel ricordo al tema originale che era risuonato a lungo in tutta la scena finale del primo atto, e questo non sembra un calcolo felice. A tutto ciò si sarebbe ovviato se fosse rimasta in campo la scena tra Francesca e il Torrigiano, che è importantissima perché svela, dietro l'attrazione da lei manifestata per il fuoco greco, l'ardore di cui ella stessa si sente consumare, mostrando in sovrappiù una dimestichezza in fatto di strazi e torture che altrimenti non si sarebbe sospettata. A dar retta a un critico della prima ora[15], la musica in quel punto era molto efficace per gli effetti strumentali impiegati, e dunque ci si rammarica che quella pagina sia preclusa al nostro ascolto. Quando più oltre ci si trova nel pieno infuriare della battaglia, si avvertirebbe il bisogno di verificare la resa di un'altra pagina eliminata, e cioè il *Padre nostro*, che Francesca inginocchiata pronuncia in guisa di melologo e che qualche critico esaltava come momento

---

14 Renato Chiesa, *«Francesca da Rimini» nella poesia di Gabriele d'Annunzio e nella musica di Riccardo Zandonai*, Teatro Comunale R. Zandonai, Manfrini, Rovereto, dicembre 1963.

15 *La "Francesca da Rimini" di Riccardo Zandonai. Il grande successo al Regio di Torino,* «Corriere della sera», 20.2.1914.

di estremo fascino, addirittura uno tra i più suggestivi dell'opera. In questo caso la partitura d'uso ci rivela che il taglio era stato prescritto dall'autore stesso, quasi sicuramente per ragioni di imperfetta resa fonica[16].

Dispiace anche l'amputazione dell'incubo di Francesca all'inizio dell'ultimo quadro, che ancora oggi le esecuzioni praticano di preferenza, sebbene l'autore si sia sempre opposto tanto al taglio piccolo che conserva qualcosa del dialogo delle ancelle, quanto al taglio grande che omette l'intera sequenza.

È da rilevare inoltre il robusto ridimensionamento della sequenza terminale dell'opera, imposto dalla necessità di semplificare un'azione altrimenti complessa: le diciannove battute omesse (di cui undici in tempo lento) abbreviano di almeno un minuto la vendetta di Gianciotto, modificando sostanzialmente l'impostazione dell'intera scena e rendendo lo scioglimento concentrato come in una fulminea sintesi verdiana.

Cronache d'esecuzione

Attraverso i resoconti pressoché quotidiani che Tancredi Pizzini, l'amico ticinese di Zandonai, inviava a Roma a Nicola D'Atri, disponiamo di molti dettagli sulle ultime prove al Teatro Regio, che illuminano i retroscena e svelano gli umori di quei giorni cruciali mentre l'opera si andava progressivamente svelando in tutta la sua compiutezza. Fu qui che si consumò quasi in solitudine il dramma personale di Tarquinia Tarquini, la protagonista designata, che avvertiva su di sé il crescente senso d'inadeguatezza a reggere fisicamente e psicologicamente la parte e al tempo stesso l'impossibilità di tirarsene fuori anche solo per la sua compromissione affettiva con l'autore dell'opera. Il crollo nervoso scoppierà improvviso, con caratteristiche alquanto melodrammatiche e apparentemente non estranee alla situazione scenica. Ecco come Tarquinia lo racconta:

> La piccola Biancofiore non arriva ad accendere la lampadetta, la stringo nelle mie braccia e canto: "Come sei bionda... Tu somigli la mia Samaritana...". A questo punto [...] scatto in un pianto dirotto, tanto straziante che l'editore e tutti piangono con me! [...] Da quel giorno la mia gola ha rifiutato di obbedirmi: Francesca me l'aveva chiusa con un lucchetto![17].

---

16 *"Francesca da Rimini" di R. Zandonai*, «L'Arena», 7.3.1919.

17 Tarquinia Tarquini, *Da Via del Paradiso al n. 1,* Manfrini, Calliano 1951, p. 148.

La scena è raccontata anche da Pizzini che così dice:

> [...] gli occhi delle 4 ancelle [...] hanno cominciato a luccicare e la Tarquinia al momento di incominciare le parole "Ti ricordi tu di Samaritana", ha dato in un gran scoppio di pianto seguito da quello delle compagne - Poi diranno che Zandonai non sa scrivere col cuore!![18].

La versione di Zandonai, infine, alleggerisce un poco il fatto e cerca di riportarlo al livello di una scenetta comica:

> La protagonista ad un certo punto è scoppiata a piangere davvero e dietro di lei un pianto generale di tutte le donne; e il nostro buon amico Pizzini che assisteva alla prova ad un tratto ci ha voltato le spalle: piangeva anche lui! Un piccolo disastro comico ma che rivela chiaramente che l'opera prende e che è resa da tutti con gran cuore[19].

Un autoinganno perdonabile, a pochi giorni dall'andata in scena.

La testimonianza di Pizzini è importante anche in riferimento ad una sostanziosa modifica in partitura di cui egli fu testimone auricolare. Tempo addietro, ascoltando Zandonai che nella stanza accanto stava componendo al pianoforte il duetto finale, aveva notato che le melodie da lui usate in quel punto erano «tutte nuove»[20]; senonché, non trovando poi il consenso dell'editore che mirava ad ottenere un più facile effetto sul pubblico, si adattò a sostituirle con una ripresa del fin troppo sfruttato tema strumentale di Paolo, qui utilizzato per la prima e unica volta in forma cantata. Pizzini obiettava ragionevolmente che la ripetizione poteva essere presa per carenza d'invenzione; ma ormai non si poteva più fare niente, e un direttore che oggi volesse per prova ripristinare il finale originario dovrebbe operare un azzardato e forse impossibile restauro degli abbozzi rimasti nella partitura sintetica.

L'intervento editoriale appena descritto, del tutto abituale nella prassi del tempo, era proprio quello che studiosi rigoristi come Fausto Torrefranca non potevano tollerare perché vi vedevano confermato lo strapotere degli editori, causa prima del malcostume e del degrado che affliggevano la produzione musicale italiana. Nel recensire l'opera, Torrefranca parla di Zandonai quasi con rincrescimento: si intuisce in lui una stima di fondo, un credito accordato al suo valore e alla sua serietà; ma purtroppo, secondo i suoi canoni, il fatto stesso di aderire all'«operismo commerciale di marca ricordiana» lo destinava, come l'inviso Puccini, alla rovina sicura. E tanto va

---

18 Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri, 30.1.1914, *ERZ* 69.
19 Riccardo Zandonai a Nicola D'Atri, 31.1.1914, *ERZ* 70.
20 Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri, 25.7.1913, *ERZ* 39.

avanti in questa sua filippica che, dopo avere adeguatamente sanzionato le «cadenzacce», gli «effettoni» e le «banalità romanzettaie» presenti nell'opera, non risparmia nemmeno l'icona sacra di tutti i melomani filo-zandonaiani: quello slargo melodico sulle parole «Inghirlandata di violette», apparentemente scaturito come un fiore da uno spontaneo moto della fantasia, che per lui è solo l'esito di un altro calcolo di bassa lega atto a soddisfare «la beozia pucciniana della galleria e della platea», mentre alle persone di buon senso (verosimilmente quelle ospitate nei palchi) suona solo mediocre e irritante.

Da un'analoga posizione aristocratico-snobistica, Ildebrando Pizzetti negava a *Francesca* la capacità di elevarsi al di sopra di obiettivi modesti, essendo nient'altro che un testo rassicurante per la piccola borghesia di facile contentatura, come ben provava il successo che essa otteneva nei teatri: un esito questo – ci si permetterebbe di glossare – che l'autore di *Fedra* potrebbe aver vissuto e sofferto con umanissimo senso d'invidia, ma che si farebbe ancora più interessante se riflettesse opinioni condivise con l'amico Vate[21].

Strumenti antichi

Un elemento d'interesse Torrefranca avrebbe però potuto trovarlo nell'impiego in partitura di alcuni strumenti antichi; ma anche qui lo studioso calabrese non seppe esimersi dal pignoleggiare sostenendo che l'Ars Nova fiorentina (non del tutto pertinente, forse, al Dugento romagnolo) avrebbe preteso altri strumenti dalla viola pomposa: molto meglio, per lui, sarebbe andato «l'organetto a tastiera con ventiquattro canne», lo stesso che Raffaello pone nelle mani di Santa Cecilia. Innalzato a questi livelli di dottrina il dibattito potrebbe farsi interessante, non fosse che, al di là del merito, la questione si rivela una di quelle impuntature che regolarmente contrappongono le ragioni del teorico puro a quelle del musicista pratico, il quale ultimo può e anzi deve prescindere dalle troppe sottigliezze filologiche se questo serve all'effetto comunicativo e alla risultanza scenico-sonora – senza contare che il tono chiesastico che l'organetto avrebbe apportato alla scena della rosa sarebbe andato un po' troppo a mortificare lo slancio seduttivo, lì giunto al suo incontestato culmine. Anche per queste ragioni di pragmatismo escluderei che nella scelta degli strumenti antichi da impiegare Zandonai si sia lasciato orientare dal D'Annunzio, il quale – ricordiamo – nella sua tragedia prescrive per i donzelli del prim'atto il

[21] Ildebrando Pizzetti, *Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai alla Pergola*, «La Nazione», 19.3.1922.

liuto, la violetta e il piffero (e questo corrisponderebbe abbastanza), mentre per la canzone di primavera, oltre alla combinazione piffero-liuto, prescrive la cennamella – che diventa un clarinetto piccolo – e i più esoterici ribeca e monocordo, convertiti da Zandonai in flauto e piffero ovvero oboe.

Nessuno ha mai spiegato se la viola pomposa, espressamente indicata in partitura dal compositore e dunque non pensata come mero oggetto di scena, sia mai stata impiegata in qualche produzione. C'è fortemente da dubitarne, perché la nobile arcata melodica da lui creata in quell'uscita solistica non avrebbe potuto essere sostenuta da uno strumento che non avesse la generosa sonorità e la vibrante espressione del violoncello. Solo una produzione discografica potrebbe sperare di riprodurre con soddisfacente resa il suono di quello strumento obsoleto nonché storicamente anacronistico, ma a quanto se ne sa la cosa non è ancora stata tentata.

Aspetti esecutivi

Il fattore esecutivo, inteso ora nello specifico vocalistico, non può che essere demandato agli esperti del ramo; ma qualcosa di notevole possiamo comunque ricavare da quanto è stato detto e scritto riguardo all'impegno particolare che Zandonai richiedeva ai cantanti dal lato sia tecnico che, ancor più, espressivo: un aspetto questo che può effettivamente essere stato penalizzato nell'ultimo mezzo secolo dalla mancanza di continuità della tradizione e di consuetudine con questi repertori.

Affrontando il personaggio arduo e affascinante di Francesca – che si deve credere ideato sulle caratteristiche specifiche della Tarquini –, Rosa Raisa, Elena Rakowska, Lina Scavizzi, Gilda Dalla Rizza, Carmen Melis, Claudia Muzio – per non citare che alcuni nomi del primo periodo – hanno individuato le caratteristiche che più sentivano consone alla loro personalità, chi sottolineando il tratto fiero e ieratico, chi valorizzando il fare ansioso e sensitivo, chi preferendo la piega tenera e affettuosa, creando ciascuna varie tradizioni interpretative che hanno fatto scuola nei tempi futuri.

In diversi casi era stato lo stesso autore a curare la preparazione delle varie artiste indirizzandole alla corretta interpretazione del personaggio, e da quanto se n'è saputo si trattava di squisite lezioni di stile dove si procedeva con scientificità assoluta, prestando particolarissima attenzione alla pronuncia delle parole e alle inflessioni più delicate[22], il tutto all'interno

---

[22] Cfr. Paolo Mirko Bononi, *Riccardo Zandonai nel ricordo di un maestro di canto*, «Quaderni zandonaiani» n. 2, Zanibon, Padova 1990, p. 14: «... egli [Zandonai] dissertò sull'opportunità di una meticolosa analisi della parola, di un approfondito

di una concezione che puntava alla moderazione degli eccessi e al fatto che anche nei momenti più intensi si dovesse esercitare il controllo emotivo a garanzia delle ragioni del buon gusto. Una preziosa registrazione del duetto d'amore attinta dall'archivio sonoro del Teatro alla Scala mostra in modo esemplare come i due cantanti istruiti personalmente da Zandonai, che sono Alessandro Ziliani e Gina Cigna, abbiano rispettato le intenzioni autoriali, rendendo quella famosa pagina qualcosa di speciale per la giustezza di ogni accento[23].

Un approccio così attento ai fattori di autocontrollo e di attenuazione potrà stupire coloro che sono rimasti fedeli a un'idea più sanguigna di Zandonai. Una controprova, del resto, è possibile trovarla nel campo della direzione dal podio. A partire dall'edizione di Pesaro dell'estate 1914, Zandonai concertò la *Francesca* per trentotto volte, alternando momenti di assoluto smalto (tra tutte l'inaugurazione di stagione al Teatro Costanzi nel 1925) a occasioni più modeste anche in teatri di secondo o terz'ordine. E molto spesso le testimonianze parlano anche qui di atteggiamenti di segno antiretorico, osservando che sotto la sua bacchetta il canto non «viene soffocato»; che l'orchestra è trattata «in maniera profonda e delicata», che il dramma è reso «in trasparenza, in soavità, in ispirazione melodica», che tutto è condotto «alleggerendo, semplificando, raffinando [lo] strumentale [che così acquista] ... carattere ... personale [e] ... omogeneo» nel segno «dell'equilibrio e dell'euritmia»[24]. Sarebbe quanto mai utile verificare tutto questo con l'ascolto delle registrazioni realizzate in tre occasioni per conto dell'ente nazionale radiofonico EIAR; ma anche di quelle storiche bobine si è persa ogni memoria, e la voce comune vuole che siano state smarrite o distrutte.

Interesserebbe, in queste concertazioni della sua opera, conoscere le agogiche ossia lo stacco dei tempi, che è sempre un ottimo indicatore di stile. Qualche indizio fa credere che l'autore li gradisse un po' mossi, ma la cosa non risulta dal controllo dei metronomi presenti in partitura, che sono del

---

scavo nel significato più recondito di ogni frase, dell'importanza di recitare un testo precedentemente al suo studio musicalmente inteso; in seguito rimarne le sillabe secondo i valori ad esse assegnati, e da ultimo intonare il disegno musicale in conformità alla grafia proposta dal pentagramma».

23 Devo questa informazione al collega Carlo Todeschi, che ringrazio. Nel 1937, preparandosi una *Francesca* scaligera, Ziliani, tenore chiaro e misuratissimo nel trasporto emotivo, aveva studiato la parte con Zandonai apprendendone in via diretta le intenzioni. Quando Antonio Guarnieri diresse la successiva *Francesca* scaligera del 1942 (quella appunto a cui fa riferimento il documento sonoro), disse di considerare la versione diretta da Zandonai nel '37 come un modello imprescindibile e, anni dopo, registrando l'opera per la Fonit Cetra, ne rispettò i tagli.

24 Sono stati qui messi insieme come in un collage alcuni frammenti presi da diverse critiche giornalistiche che trattano delle concertazioni zandonaiane di quest'opera.

tutto nella norma. Dall'ascolto comparato di altre versioni moderne in disco appare chiaro quanto la questione dei tempi sia essenziale per determinare la chiave interpretativa su cui si è voluto impostare il lavoro e se dunque si sia preferito l'approccio sbrigativamente veristico o quello decadentistico-estetizzante, se si sia data più enfasi alla componente tesa-nevrotica o a quella molle ed estenuata, se si sia mirato ad una sintesi stringente o ad un analitico assaporamento. Entrambe le scelte sono possibili, e ne è potenzialmente possibile anche una terza, perlomeno per le parti più crude: quella espressionista. Qualcosa del genere ci ha offerto un'edizione non a caso tedesca, realizzata al Festival di Bregenz nel 1994, dove non solo il Malatestino di Kenneth Riegel ci appare una diretta emanazione del *Nano* di Zemlinsky o del Salvago di Schreker, ma le sezioni femminili con i loro languori, i sospiri, gli *Oimè* sono tirate via senza remissione per impedire che si determinassero oasi di poetica snervatezza.

Un'indubbia attrattiva esercita in quest'opera la distribuzione ben poco convenzionale dei personaggi. Alla coppia amorosa di tipologia lirico-spinta si affianca un baritono tutt'altro che monocorde, il quale deve andare oltre il ruolo di antagonista brutale e stentoreo che il suo ruolo richiede e sfumare la propria psicologia fino a comprendere tratti di pacata severità e finanche di blanda tenerezza, con passaggi che lo innalzano ai suoi registri più scomodi. Quanto a Malatestino dall'Occhio, si è trattato di una sfida quasi al limite delle possibilità: se nel teatro parlato il ruolo del perverso imberbe ha potuto essere giocato sull'ambiguità affidandolo talvolta ad una donna *en travesti*, in quello lirico il cantante – che non può essere certamente un falsettista – deve saper unire un timbro tenorile aspro e sgradevole a delle studiate qualità mimico-gestuali senza di che il suo personaggio scadrebbe nella genericità di una macchietta sinistra.

Ma esiste in quest'opera anche la necessità di avere il giusto portamento scenico, anzi diciamo pure l'avvenenza della figura, che nello specifico riguarda soprattutto il primo tenore – Paolo –, il quale non deve scordarsi di essere «il più bello cavalier del mondo»: una richiesta, questa della venustà maschile, che direi quasi unica nel teatro lirico e tale da farla rientrare nel conto delle singolarità di quest'opera. Ma Paolo il Bello non è precisamente il personaggio più riuscito dell'opera, così come non lo era nella tragedia da cui deriva. Giustamente è stato osservato che «D'Annunzio raggiunge i momenti migliori quando vuol rappresentare individui eccezionali o stati d'animo patologici, [mentre] rimane inferiore a se stesso quando ci dipinge uomini moralmente sani o stati d'animo normali»[25]. E dunque i 'cattivi'

---

[25] Renato Chiesa, *Il rapporto poetico-musicale nella «Francesca da Rimini» di D'Annunzio e Zandonai*, Atti dell'Accademia degli Agiati, Manfrini, Rovereto 1964, p. 12. La scena

hanno qui una piena riscossa in virtù della loro maggiore originalità e pregnanza espressiva, a leggero discapito del tenore amoroso che proprio in quanto tale incarna un tipo più risaputo e soprattutto non conosce una vera evoluzione nel corso della storia. In compenso gli è stato offerto l'*atout* vincente con quello slargo sulle parole «Nemica ebbi la luce», che è momento di geniale invenzione poetica sulla cui creazione è già stato raccontato tutto.

Il personaggio di Francesca: ansiosa e dolente, fiera e tormentata, malinconica e appassionata, si è andato subito configurando come uno dei più ambìti per una primadonna di forte temperamento, il che spiega il grande numero di cantanti che l'hanno accolta nel loro repertorio e che con quello hanno costruito la loro carriera. All'epoca, le aspettative createsi intorno a questa grandiosa figura erano tante, e forse chi se la immaginava costantemente avvolta in ampie spire melodiche sarà potuto rimanere un po' deluso, sebbene anche su questa attenuazione Zandonai fosse stato chiaro:

> Il Cinquecento la volle carnale, peccatrice volgare, un'erotica sentimentale. Io l'ho sentita con profonda e commossa pietà per quell'amore ... che la vincola al cognato e la conduce con lui ad una morte. Perciò ho cercato di renderla musicalmente con motivi quasi chiesastici: Francesca è l'amore senza erotismo, e la coscienza viva che questa donna possiede del peccato rivela in lei una profondità spirituale[26].

Agli amici Pizzini e D'Atri, che pure avevano temuto una certa freddezza nel finale del terzo atto, osservò che ogni dubbio sarebbe stato fugato «di fronte alla bellezza purissima» di quel punto e aggiunse: «Credo che anche il pubblico mi darà ragione un giorno, se riuscirà a togliersi dagli orecchi i voli enfatici, volgari e ciarlataneschi del mio illustre maestro»[27].

Forse solo a questo punto potrebbe trovare senso la presenza ideale, sopra vagheggiata, di Giovanni Pascoli nel progetto compositivo: nel sorvolare cioè sulla «tragedia di sangue e lussuria» e mirare a un dramma intriso di trepida umanità, «risospinto tra ineffabili velami di gentilezza e di tenerezza»[28]. Una nuova stagione potrebbe aprirsi per l'opera se gli artisti chiamati ad eseguirla si convincessero ad entrare in questa logica. A

---

terrificante del quarto atto tra i due fratelli biechi, una volta intesane la potenza, è stata, nel giudizio comune, posta subito dopo il duetto del terzo atto quale momento più esaltante dell'opera.

26 Vittorio Tranquilli, *Riccardo Zandonai parla della sua vita e delle sue opere*, «Il Piccolo della sera», 8.12.1919. La frase era stata pronunciata nel corso di una comune intervista giornalistica, ma ha tutto il carattere di una dichiarazione d'intenti.

27 T. Pizzini a N. D'Atri, 4.10.1913, *ERZ* 45.

28 Momo Longarelli, *Il successo ad Ancona della «Francesca da Rimini» di Zandonai*, «Il Giornale d'Italia», 24.11.1920.

ben vedere, il vero duetto passionale è quello del quarto atto, che giunge per così dire fuori tempo massimo, incombendo ormai la catastrofe, e che appunto per questo procede in modo scomposto e disperato; non quello del terzo, che dell'amore è la scaturigine poetica. La discrezione del sentimento è la cifra autentica dell'opera, sembra dirci Zandonai, e la puntura finale sul Mascagni muscoloso e vociferante non è che un modo per meglio precisare il concetto.

Vicenda ricettiva

I fiumi d'inchiostro riversatisi su quest'opera rendono la congerie di recensioni assolutamente irriducibile ad ogni sistematicità. Si tratta dunque di un materiale affatto diseguale per valore dei contenuti e tuttavia utile a fissare un'attendibile media valutativa, che è certamente di buona accettazione, e pur sempre con il contorno solito di puntualizzazioni e distinguo[29].

Tre motivi emergono come indicatori di sicuro apprezzamento: l'autorevolezza del testo poetico che fa giustizia di tanta mediocre librettistica corrente, e di riflesso l'accorta riduzione di Tito Ricordi; il trattamento dell'orchestra, percepito, specie dai settori più avanzati, come notevolissimo elemento di novità; e infine il riconoscimento nello stile zandonaiano di un *quid* personale che rende quest'autore diverso da qualsiasi altro giovane operista della sua generazione. Non manca ovviamente tutto lo stanco gioco delle attribuzioni, delle influenze, delle suggestioni, con estremi che vorrebbero quest'opera impastata di tedeschismo o al contrario espressione massima di aperta italianità.

L'opera conquistò il suo posto in repertorio mediante un lungo lavoro di assimilazione, superando con disinvoltura il termine degli otto anni sacramentali che all'epoca erano ritenuti necessari per uscire dalla gavetta e acquistando valore col tempo, così che le affermazioni più smaglianti si trovano non nel primo periodo ma dieci o quindici anni dopo. Una vera febbre è registrata ancora nel 1932 quando, con meraviglia dello stesso autore, *Francesca* venne desiderata come forse neanche un'opera nuova.

Ma Zandonai, che coltivava un forte senso della relatività delle cose, aveva la tendenza a guardare avanti senza cullarsi troppo nei conseguimenti parziali, convinto com'era che ogni successiva tappa rappresentasse un processo di avanzamento nella sua personale ricerca. E dunque è da presu-

---

29 Un'ampia rassegna di articoli di stampa è disponibile in rete nel sito della Biblioteca Civica di Rovereto.

mere che di fronte all'*exploit* così grande e così precoce di *Francesca* si fosse posto in una posizione divisa tra il compiacimento e il cruccio: di questo può essere conferma il caso di *Giulietta*, la sua altra eroina subentrata nel 1922, che egli prese sotto la sua particolare tutela difendendola in varie occasioni e arrivando a dichiararla più perfetta, più teatrale, più spontanea della sorella maggiore.

La verità è che nel patrimonio musicale zandonaiano passato in consegna alla posterità erano già state operate le selezioni e stilate le graduatorie, e in questo assetto gerarchico *Francesca da Rimini* spiccava con la forza del dato assiomatico come l'opera che meglio di tutte aveva rappresentato l'arte del suo autore e in virtù della quale il nome di questi si era reso famoso nel mondo. Tale assetto si è confermato in modo deciso ancora in anni recenti ed è durato finché di un 'caso Francesca' si poteva ancora parlare. Oggigiorno sarebbe del tutto superfluo ricorrere a statistiche e graduatorie: *Francesca* – e solo lei tra le molte del suo autore – riesce ancora a esalare qualche alito di vita, ma l'impressione che se ne riceve è che il suo tempo sia esaurito. Che pensare altrimenti del secolo o poco meno che essa ha impiegato per approdare sulle scene parigine o della quarantena in cui alla stessa Scala è tenuta stabilmente da quasi sessant'anni?

Risvolti impensati

Anche in relazione a queste contingenze si riporta un fatto curioso verificatosi in tempi a noi vicini, e precisamente il 17 aprile 2009, nel corso di una cerimonia pubblica presso Palazzo Cusani-Radetzky a Milano. Magda Olivero, gloriosa cantante d'altri tempi e già protagonista di *Francesca* nell'edizione scaligera del 1959, prese la parola per riferire di un suo sogno. Ecco le parole da lei pronunciate in quell'occasione[30]:

> Io devo dare una spiegazione del perché questa sera sono qui in questa stupenda sala. Per cantare? No, devo spiegare perché sono qua.
> Per tre notti ho fatto un sogno stranissimo: un foglio di carta bianca con tre righe nere la prima notte, che mi lasciò così. La seconda notte, di nuovo il foglio bianco con delle parole che non riuscivo ad afferrare ed una voce che mi diceva: «Lo devi fare!». Arrivo alla terza notte: questa stessa voce, questo stesso foglio mi ritornano, e ancora dice: «Ricordati, tu lo devi fare!», e vedo la musica della *Francesca*: poche battute. Ci ho pensato un momento e mi son detta: ma come lo potrò fare? Non ho mai più cantato, non canto per niente,

[30] Fonte: www.youtube.com/watch?v=0qQqsyPPRhM. Il testo è stato leggermente ritoccato per una migliore comprensione.

> proprio... Però questa voce: «Lo devi fare!» può forse servire per qualcosa: che cosa non lo so, ma qualcosa di soprannaturale di sicuro. E così mi sono svegliata dal sonno la terza notte e ho detto tra me: «Paolo, datemi pace». E ho capito che era veramente questa unica frase della *Francesca da Rimini* che dovevo cantare: questa frase che io avevo amato immensamente. Ho preso posizione su questa poltroncina e ho cominciato piano piano a cantare quelle parole stupende: «Paolo datemi pace». E mi son detta: Lo farò, obbedirò, perché in questo caso si tratta proprio di dover obbedire a una voce che forse non mi tornerà più.
> Chiedo scusa se mi sono permessa di presentarmi a tutti loro per fare una frase dalla *Francesca da Rimini*. Sarà quel che sarà, ma lo farò con tutto il cuore e per rendere grazie a Dio per tutto quello che nella vita mi ha concesso. E scusatemi se non sarà la frase che forse avrei detto dieci anni fa...

L'episodio, nella sua singolarità, ha un che di sconcertante. Ci si chiede chi tra il pubblico lì convenuto avrà capito di quale *Francesca* l'artista stesse parlando e quanti l'avranno eventualmente collegata a Zandonai, il cui nome non è mai stato pronunciato. Quale orecchio acuto, poi, avrà serbato memoria del citato slargo melodico del terzo atto che da due o tre generazioni non risuonava più nei teatri milanesi?

L'azione, ammirevole per dignità e dedizione, di un'artista centenaria che riesuma per un pubblico ignaro un breve squarcio da un'opera pressoché scomparsa è un fatto che sconfina nel surreale e non pare idoneo a trasmettere quel senso di vitalità e freschezza necessario alla sua sopravvivenza. Per questo, al netto della commozione che un tale evento immancabilmente suscita, si è invogliati a conservare un ampio margine di riserva sull'attuale integrità di quella ghirlanda primaverile da cui ha preso le mosse la presente riflessione.

Marco Targa

CONVERGENZE STILISTICHE NELLA *FRANCESCA DA RIMINI*

Abstract - It is well known that with *Francesca da Rimini*, Zandonai aimed at creating an «Italian Tristan and Isolde». The wagnerian model is evident in many textual references in D'Annunzio's work as well as in the musical style adopted by Zandonai. Several stylistic elements with differing origins are, however, present in the work. It is, for example, part of that rich tradition of the medieval opera, a genre which used historical settings as a pretext to create an exotic atmosphere where certain styles of music, lacking in an kind of authentic reconstruction, contribute in creating the feeling of an archaic past. Leoncavallo had already made use of medieval poetic forms in his work *The Medici*, directly citing compositions by Poliziano and Lorenzo the Magnificent and putting it to music in a pseudo-archaic style. In *Francesca da Rimini*, it is not only the literary citations (e.g. the beginning of the song by Jacopo da Lentini in the first Act) but also the d'Annunzian vocabulary that envelops the story in a distant aura of mythical history, viewed through a lens of decadent aestheticism rather than through true historical perspective.
This mixture of styles is also present both in the vocal and melodic styles in which different tendencies come together. The main model is Mascagni, both when Mascagni modelled musical prosody on the meaning of the words and the rhythm of the verse (*Isabeau* and *Parisina*) and when he created the tense vocal stylings in the style of Verism. It was, in fact, this latter style that characterised all future performances in the many years that the opera was at the height of its success.
This study aims to inquire into the different stylistic components present in the opera while casting light on the various influences and the innovations to which Zandonai's synthesis was indebted.

Zandonai l'eclettico

Una delle categorie critiche che, seppur non sempre espressa esplicitamente, ricorre con una certa frequenza nella valutazione della figura di Zandonai è quella dell'eclettismo. Una categoria che in passato, come si sa,

conteneva un'implicita valutazione negativa, ma che oggi può essere maneggiata in maniera più disinvolta, senza il rischio di evocare automaticamente giudizi di drastica condanna. La musica di Zandonai ha spesso invitato i suoi commentatori a mettere in evidenza le diverse linee di provenienza degli elementi stilistici che la compongono e che il compositore ha derivato da fonti diverse e disparate. Dimostrarsi aggiornati sulle diverse tendenze che la musica europea stava maturando in quei decenni di straordinaria creatività era, del resto, qualcosa di necessario per un operista che voleva penetrare il mercato internazionale e dimostrare di essere al passo con i tempi, che iniziavano a correre sempre più velocemente.

Delineare gli apporti che confluiscono nell'opera di Zandonai, se da un lato può sembrare un'operazione facile, rivela in realtà aspetti problematici. Interessanti sono infatti le discussioni contenute negli atti del convegno tenutosi a Rovereto nel 1983, in cui si possono leggere opinioni contrapposte a proposito dei debiti di Zandonai verso i suoi modelli[1]. Ad esempio, l'influenza di Mascagni, negata dai critici che danno fede alle dichiarazioni del compositore circa la sua sostanziale lontananza dal modello mascagniano, è invece argomentata sia da Renato Chiesa che da Giorgio Gualerzi e sostenuta da Fedele D'Amico. Altra questione dibattuta, soprattutto in riferimento alla *Francesca da Rimini,* è la qualità del wagnerismo di Zandonai e il suo rapporto con la drammaturgia e il linguaggio musicale del *Musikdrama*. In questo caso è D'Amico a negare influenze wagneriane dirette e allo stesso modo egli minimizza gli apporti pucciniani, in controtendenza con l'opinione ricorrente di altri commentatori. Accanto a questi debiti se ne individuano spesso altri: Fiamma Nicolodi e Cesare Orselli fanno i nomi di Strauss e di Debussy, soprattutto in riferimento alla strumentazione e all'uso di scale e armonie alterate[2]. Si potrebbe proseguire in una rassegna di diverse opinioni in merito, ma il senso è chiaro.

Vero è che il gioco del riconoscimento delle ascendenze stilistiche, quando fine a se stesso, ha iniziato ad apparire sterile e poco interessante al fine della valutazione dello specifico dello stile zandonaiano. Il fatto che l'individuazione di tali ascendenze possa essere motivo di discordanza di pareri risiede soprattutto nella peculiarità dello stile musicale di Zandonai in cui, se da un lato la costante presenza di elementi che richiamano al linguaggio musicale di compositori che si erano ormai imposti come modello

---

1 *Riccardo Zandonai*, a cura di Renato Chiesa, Unicopli, Milano 1984.

2 Fiamma Nicolodi, *Riccardo Zandonai e la musica italiana del primo novecento,* in «Quaderni zandonaiani», vol. I, 1987, pp. 17-32: 23; Cesare Orselli, *Panneggi medievali per la donna decadente: Parisina e Francesca*, Chigiana, 37, 1985, pp. 135-150.

rende possibile tracciare una fitta rete di ascendenze, dall'altro lato, nessuna di queste influenze sembra prevalere sulle altre. Esse si limitano infatti sempre ad aspetti parziali e non si risolvono mai in una pura imitazione del modello. È forse anche per questo motivo che, nel passato di censura critica nei confronti della figura di Zandonai, la categoria dell'epigonismo è stata usata molto meno spesso rispetto a quella dell'eclettismo. Zandonai, nonostante la sua musica riveli debiti in più di una direzione, non è epigono di nessuno.

Se si volesse quindi determinare quale sia lo specifico del linguaggio zandonaiano, lo si potrebbe individuare in questa particolare capacità di dar vita a una sintesi compiuta di elementi stilistici eterogenei, dei quali è facile scorgere la derivazione, ma nei quali è difficile leggere una mera ripetizione del modello. I diversi apporti confluiscono infatti in un linguaggio che, pur non negando i suoi debiti, esprime la sua originalità proprio nella sua natura eclettica.

Senza abbandonare del tutto questa prospettiva di variegata convergenza di stili, che ha una sua giustificazione e che innegabilmente trova un riscontro evidente nella musica di Zandonai, la mia trattazione intende intraprendere alcune analisi che tentino di approfondire maggiormente alcuni aspetti, in parte già rilevati dalla critica, sviluppandoli in maniera specifica e in riferimento al solo titolo della *Francesca da Rimini*, come l'occasione del presente convegno ci invita a fare.

Le tematiche scelte sono: il rapporto con alcuni caratteri del dramma musicale wagneriano, i debiti verso la drammaturgia dell'opera italiana nella forma da essa assunta presso i compositori della Giovane Scuola e infine le affinità con alcuni aspetti della vocalità mascagnana.

«Un *Tristano e Isotta* italiano»?

Il punto di partenza per questa ricognizione non può che essere costituito dal modello wagneriano. È arcinota la lettera di Zandonai inviata all'amico Lino Leonardi, nella quale il compositore fa un chiaro riferimento all'opera wagneriana come modello per il suo nuovo lavoro: «Chissà che non nasca un *Tristano e Isotta* italiano?»[3]. I romanzi di D'Annunzio avevano infatti determinato un cambiamento di tendenza della ricezione della produzione wagneriana in Italia la quale, avendo ruotato in precedenza

[3] Pesaro 14/10/1912, *ERZ* M298, Archivio eredi Leonardi. Il destinatario della lettera è talvolta indicato erroneamente in D'Annunzio.

solamente attorno alle opere antecedenti al 1850 e in seguito, a partire dalla sua prima rappresentazione italiana nel 1883, attorno al *Ring*, dimostrava ora anche un rinnovato interesse per il *Tristano e Isotta*, opera che fino agli anni Dieci inoltrati aveva lasciato scarse ed episodiche tracce nella produzione operistica italiana[4]. È quindi condivisibile la posizione di Alan Mallach, il quale afferma che: «When these composers viewed Wagner – above all, *Tristan und Isolde* – they did so through a D'Annunzian prism»[5]. Sono infatti questi gli anni in cui, sotto l'influsso della moda dannunziana, compare sui palcoscenici italiani un gruppo di opere che lo stesso Mallach nomina come «Tristan's children», fra i quali si possono annoverare, oltre a *Francesca da Rimini*, anche *Isabeau* e *Parisina* di Mascagni e *L'amore dei tre re* di Montemezzi.

Nonostante il punto della parabola artistica di D'Annunzio in cui la fascinazione wagneriana si fa massima siano i romanzi *Il fuoco* e ancor più *Il trionfo della morte*[6] e nonostante lo scrittore sostituirà presto il culto wagneriano con l'aspirazione a proporsi come l'anti-Wagner latino, anche i suoi lavori teatrali confermeranno il giudizio di Ute Jung secondo la quale l'Imaginifico rimarrà «il più fedele e perfino più servile imitatore tra tutti i wagneriani»[7].

Nei due drammi malatestiani non è difficile individuare gli echi wagneriani che risuonano intimamente con alcune situazioni drammatiche e alcune immagini poetiche, ma soprattutto è il gioco di sovrapposizione della vicenda di Tristano e Isotta con quella dei protagonisti dei due drammi a ripresentarsi in maniera del tutto analoga a quanto l'autore aveva già fatto nel romanzo *Il trionfo della morte*, dove la vicenda di amore e morte di Giorgio e Ippolita era stata esplicitamente letta attraverso la lente tristaniana. Nel caso del soggetto malatestiano era la fonte dantesca

---

4 Un caso a sé è la *Manon Lescaut* di Puccini che, come noto, mescola tinte tristaniane alla rappresentazione di un Settecento di maniera.

5 Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera from Verismo to Modernism, 1890-1915*, Northeastern University Press, Lebanon 2007, p. 299.

6 Piero Buscaroli, *Gabriel musico maestro di simboli labirinti & terremoti*, Varese, Zecchini, 2007, p.159. Si veda anche: Paolo Isotta, *Echi di Wagner e Nietzsche in Gabriele d'Annunzio. L'itinerario parallelo di d'Annunzio e Mann* e Ettore Paratore, *D'Annunzio e Wagner*, entrambi in *D'Annunzio la musica e le arti figurative*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, Gardone, 1982, Alessandra Iannarelli, *Teatralità wagneriana del romanzo dannunziano: il* Trionfo della morte *e* Il Fuoco, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale* Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, pp. 1-8.

7 Ute Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg, Bosse, 1973.

stessa a contenere un'analoga idea di sovrapposizione: nella *Commedia* la vicenda dei due amanti Paolo e Francesca si sovrappone infatti con quella narrata nel mito cavalleresco di Lancillotto e Ginevra. Ecco quindi che nel dittico malatestiano D'Annunzio riannoda tutti questi diversi fili e arriva a costruire addirittura una sovrapposizione di ben quattro livelli narrativi che coinvolgono quattro diverse coppie di amanti: Lancillotto e Ginevra, Tristano e Isotta, Paolo e Francesca, Ugo e Parisina[8]. Così come nella *Francesca da Rimini* la protagonista si abbandona al bacio di Paolo ripetendo le medesime parole che Ginevra aveva rivolto a Lancillotto, allo stesso modo Parisina, credendo di scorgere il fantasma di Francesca, presagio della sua medesima sorte, ripete le parole della regina Isotta lette nel "Romanzo di Tristano", poco prima dell'arrivo dell'amato Ugo.

Ma gli echi tristaniani non sono presenti nel dramma solamente nella forma di sovrapposizione e confusione della vicenda con il mito cavalleresco, bensì anche il repertorio di immagini e il lessico poetico denunciano il loro debito con il *Tristano e Isotta* di Wagner e molte delle situazioni drammatiche presentano un contenuto simbolico del tutto omogeneo con quello dell'opera. Ne sono esempio, fra i molti, la scena della libagione del II atto, che richiama al tema del filtro, il tema dell'attesa dell'amato che in *Francesca* è addirittura replicato in tutti quattro gli atti, e ancora il tema dell'inganno (Paolo, come Tristano, consegna l'amata nelle mani del suo signore, il fratello Gianciotto) fino ad arrivare ai celebri versi che Zandonai richiede a D'Annunzio in occasione dell'incontro parigino, necessari per dar vita a un momento di espansione lirica all'interno del duetto del III atto e che sintetizzano abilmente una delle tematiche poetiche centrali dell'opera wagneriana: «Nemica ebbi la luce. Amica ebbi la notte»[9].

Non bisogna però esagerare. È evidente che il dramma di D'Annunzio, pur omaggiando in maniera esplicita la fonte wagneriana, se ne discosta notevolmente per diversi aspetti. Due di essi soprattutto ne segnano più nettamente la lontananza dall'universo wagneriano: il primo risiede nella grande attenzione spesa per la ricostruzione storica, mossa non certo da intenti documentari, quanto dal gusto ricercato per il dettaglio scenico, per la citazione letteraria preziosa, per la divagazione colta nei quali si legge l'unione di un culto dell'italianità con i tratti di un estetismo decadente. Il secondo aspetto riguarda invece l'attrazione verso il violento, il truce, il

---

8 Sarebbe stato interessante conoscere quali lineamenti avrebbe avuto questo tema nel *Sigismondo*, il dramma che secondo il progetto originario di D'Annunzio, avrebbe dovuto chiudere la trilogia.

9 Cfr. Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1978, p. 57.

morbosamente sadico incarnati principalmente dal personaggio di Malatestino, ma anche nella rappresentazione della scena di guerra in cui affiora una visione del Medioevo italiano che già Carducci aveva sintetizzato con la famosa endiadi «sangue e fango»[10].

Se quindi non tutti gli aspetti del dramma si muovono sotto l'egida della fascinazione wagneriana, essa ha comunque un certo peso e del tutto legittima è quindi la domanda circa quanto di tale suggestione rimanga nella musica composta da Zandonai. Come accennavo in precedenza, le opinioni al riguardo sono diverse: D'Amico, ad esempio, nega stretti rapporti della musica di Zandonai con Wagner, soprattutto in riferimento al tipo di *Leitmotive* impiegati. Certamente l'adozione di temi ricorrenti legati a personaggi e situazioni drammatiche in Zandonai ha poco a che vedere con la tecnica leitmotivica wagneriana, essendo molto più vicina a un tipo di tematismo ricorrente già adottato dai compositori della Giovane Scuola. Questo però non significa che l'aura tristaniana che spira fra le righe del dramma di D'Annunzio non abbia lasciato tracce evidenti anche nella sua traduzione musicale. Un aspetto, in particolare, mi pare che sia direttamente collegato al linguaggio drammatico-musicale wagneriano. Carl Dahlhaus ha avuto il merito di descrivere le caratteristiche di uno dei congegni di rappresentazione musicale che più caratterizza la drammaturgia wagneriana: si tratta del ricorso a quei momenti in cui il dialogo e l'azione esteriore sono ridotti ai minimi termini a favore di una sorta di *musikalische Handlung*, un'azione interiore[11] alla quale dà voce il flusso musicale in orchestra più che le parole e le azioni dei personaggi. Notoriamente questo momento di concentrazione drammatica assume la forma del cosiddetto «silenzio sonoro»[12] (*tönenden Schweigen*): i personaggi tacciono e a parlare è il loro gioco di sguardi in un vero e proprio *Augensprache*[13], più eloquente di qualsiasi parola. È un silenzio che risuona perché è la musica che si fa carico di tradurre il significato di quegli sguardi schiudendo allo spettatore

---

10 Giosuè Carducci, *Le stanze l'Orfeo le rime di messer Angelo Ambrogino Poliziano*, Barbera, Firenze 1863, p. 156.

11 Carl Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia 1984, p. 66.

12 C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino 2005, p. 37.

13 Cfr. Heinz Becker, "*...wonnig weidet mein Blick*". *Blick und Augensprache bei Richard Wagner*, in «Neue Zeitschrift für Musik», 150, n. 10, 1989, pp. 4-10; Ulrich Müller & Oswald Panagl, «*Ein Blick sagt mehr als eine Rede*». *Motiv und Bedeutung des Blicks in den Musikdramen Richard Wagners*, in Ring und Gral. *Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners* «*Der Ring des Nibelungen*», «*Tristan und Isolde*», «*Die Meistersinger von Nürnberg*» *und* «*Parsifal*», a cura di Ulrich Müller e Oswald Panagl, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 315-337.

la dimensione interiore dei personaggi e le loro dinamiche emotive. Non è difficile elencare esempi di questa situazione ricorrente nelle opere wagneriane, dalla prima scena di *Die Walküre*, in cui Siegmund e Sieglinde rivelano reciprocamente la propria sofferenza più con i loro sguardi che con le parole, alla prima scena dei *Meistersinger*, all'apertura della quale le note del corale cantato nella chiesa di San Giovanni a Norimberga si intrecciano al tema musicale dello sguardo fra Walther e Eva, fino ovviamente al *Tristan und Isolde*, dove il tema dello sguardo è presente già nell'antefatto narrato da Isotta a Brangania: fu infatti il penetrante sguardo di Tristano ad arrestare la mano di lei pronta a calare la spada sulla sua testa e vendicare così la morte del promesso sposo Morold.

Il tema dell'*Augensprache*, occasione imperdibile per dar vita a un wagneriano 'silenzio sonoro', assume nella *Francesca da Rimini* un particolare rilievo drammatico, tanto da essere sottoposto a una vera e propria replicazione all'interno di una serie di situazioni drammatiche fra loro analoghe, nelle quali i due amanti si perdono l'uno nello sguardo dell'altra. Il dialogo dei loro occhi diventa il motivo drammatico principale, cui la musica si incarica di dare voce attraverso un'espansione sinfonica, dal lirismo intensamente partecipe. La più dilagante e dirompente fra queste è certamente quella che conclude il I atto, quando Paolo compare in scena e i suoi occhi per la prima volta incrociano quelli già innamorati di Francesca. La didascalia recita: «[Francesca e Paolo] stanno l'uno di contro l'altro, [...] guardandosi senza parola e senza gesto». In orchestra si ascolta il motivo che sarà destinato a diventare una sorta di 'tema d'amore', suonato dapprima dalla viola pomposa sulla scena e poi dall'intera orchestra in buca. È un tema che con la sua sognante staticità si pone in contrasto con la mobilità e l'irrequietezza armonica della musica che lo precede, quella dell'ansiosa attesa di colui che Francesca crede essere il futuro marito. Piero Santi aveva già messo in evidenza come tutta la scena IV sia costruita come un grande arco sinfonico che culmina proprio con l'apparizione di Paolo[14], la cui efficacia drammatica è potenziata dalla scelta di non far proferire al personaggio alcuna parola, concentrando quindi la forza di quel primo incontro nella profondità del lungo sguardo che i due amanti si scambiano.

È questo uno dei momenti più intensi e celebri dell'opera, in cui il tema dello sguardo assume un'evidente centralità. La medesima situazione scenica è però replicata anche in altri momenti in cui i due protagonisti riprendono quel tacito dialogo di sguardi iniziato con il loro primo incontro.

---

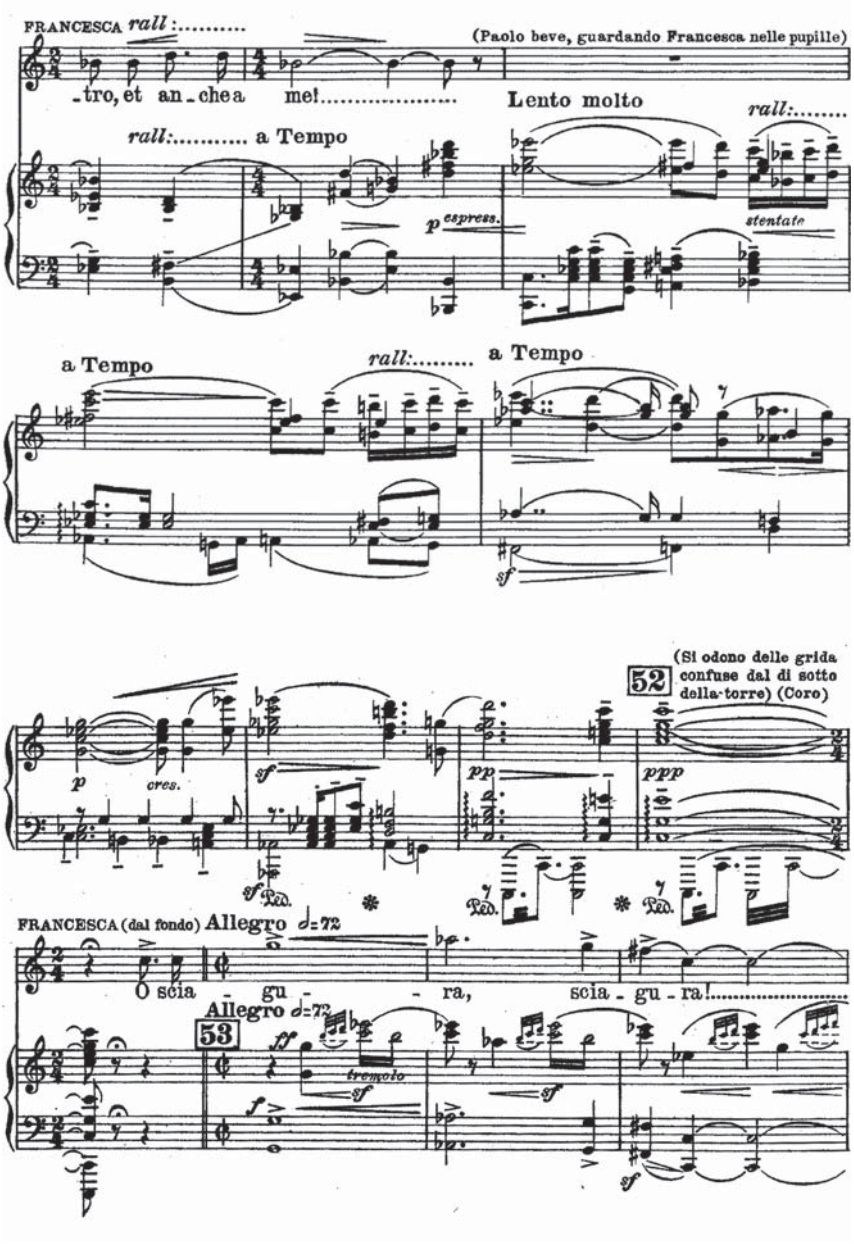
[14] Piero Santi, *La generazione di Zandonai*, in *Riccardo Zandonai...,* 1984, pp. 99-120: 108.

Esempio interessante è la scena del brindisi nel secondo atto, in cui il tema dello sguardo si intreccia con quello della libagione dalla medesima coppa, evidente riferimento alla scena del filtro d'amore del *Tristano*. Francesca offre a Paolo il vino di Scio nella «coppa dove ha bevuto il fratel vostro» e «Paolo beve guardando Francesca nelle pupille»: è in questo momento che i personaggi tacciono e l'orchestra canta un'appassionata melodia lirica (Es.1), forse l'unico momento di vero abbandono melodico all'interno di un atto in cui la musica è avara di grandi slanci lirici, assolvendo perlopiù al compito di descrivere lo strepito e la concitazione della battaglia e, nella seconda parte, di tracciare i ritratti musicali dei due personaggi antagonisti: Gianciotto e Malatestino.

Anche nel terzo atto l'incontro dei due amanti, prima del celebre duetto della lettura del libro, è all'insegna di un intenso gioco di sguardi: «I due cognati si guardano, nel primo istante, senza trovar parola, entrambi scolorando» (atto III, 9 dopo 41). Durante questo lungo sguardo in lontananza si ode il suono del piffero giungere da dietro la scena: è lo strumento che aveva accompagnato la canzone a ballo cantata dalle dame di Francesca. Il piffero ripete un inciso melodico che, come vedremo poco più avanti, sarà destinato ad essere utilizzato come climax melodico nel momento del primo bacio che i due amanti si scambieranno. È questo un dettaglio interessante che ci consente di gettare luce su un altro procedimento musicale che Zandonai deriva da Wagner.

Facciamo però prima un passo indietro. Bisogna infatti ricordare che spesso in Wagner il tema del primo incontro della coppia di amanti è declinato in modo da trasformarsi in un vicendevole riconoscimento, nel sovvenire nella mente dei personaggi dell'immagine di un volto conosciuto, poiché già visto, sognato o vagheggiato. Ne *L'Olandese volante* Senta, all'ingresso dell'Olandese, non fa che sovrapporre l'immagine del ritratto appeso alla parete della casa paterna – così tante volte scrutato con rapimento – all'immagine dell'uomo in carne e ossa che le compare in quel momento davanti; allo stesso modo Elsa nel *Lohengrin* narra del sogno in cui ella vide per la prima volta il cavaliere sconosciuto che da lì a poco giungerà a salvarla dall'accusa di omicidio del fratello e al quale prometterà quindi il suo amore; e ancora Siegmund e Sieglinde si ritrovano dopo molti anni dalla loro separazione, avvenuta quanto erano ancora bambini, e a poco a poco riconoscono l'uno nell'altra i tratti della sorella e del fratello. È un'agnizione che possiede un ulteriore significato simbolico, dal momento che i due fratelli sono anche gemelli: l'uno vede negli occhi dell'altra se stesso, una parte della propria identità.

Questa idea poetica degli amanti che, seppur ancora l'un l'altra incogniti, in realtà si conoscono da sempre, è una delle molte suggestioni



Es. 1. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto II, 6 prima di 52.

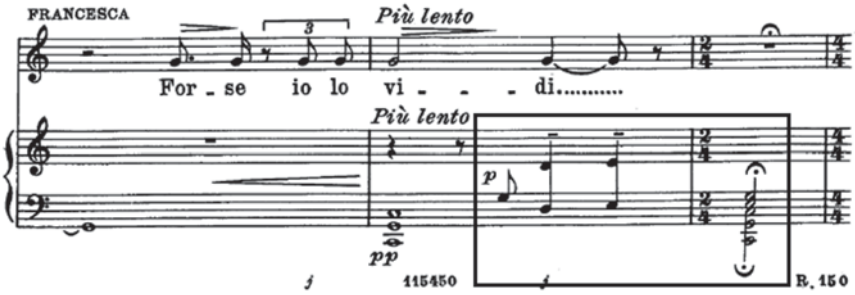
wagneriane che D'Annunzio inserisce nel suo dramma. Nella scena IV del primo atto, durante l'ansiosa attesa dell'arrivo di Paolo alla corte di Rimini, Samaritana, la sorella di Francesca, esprime tutta la sua perplessità nei confronti di uno sposo «senza nome e senza volto», che mai Francesca poté vedere e conoscere e al quale deve ora andare in sposa. È in questo punto che la protagonista proferisce una battuta dal contenuto enigmatico ma significativa dal punto di vista simbolico: «Forse io lo vidi». Francesca 'sente' di aver già conosciuto Paolo, ovviamente non materialmente, ma in una dimensione spirituale, onirica: come Senta, come Elsa, come Sieglinde, Francesca al primo incontro con Paolo non farà altro che 'ri-conoscere' un sembiante già noto[15]. Samaritana è giustamente disorientata: quando Francesca può averlo veduto? «Tu? Quando? Non mi sono mai divisa da te, dal tuo respiro. [...] Dove potesti tu vederlo senza di me?». Quelle di Samaritana sono domande che non possono avere risposta, se non in forma di enigma, come altre domande che l'ancella Brangania rivolge a Isotta nell'opera wagneriana. E infatti nell'opera la domanda di Samaritana rimane senza risposta. Nel dramma originale però una risposta c'è, una risposta che conferma la natura spirituale dell'unione dei due amanti: «Dove non puoi tu venire, mia dolce vita, in un luogo profondo e solo dove un gran fuoco arde senz'alimento».

Zandonai non rimane insensibile alla suggestione di questa idea poetica e anzi decide di conferire all'enigmatica frase di Francesca – «Forse io lo vidi» – una particolare importanza musicale. A chiosa di queste sue parole il compositore colloca infatti un motivo musicale che può essere interpretato come una vera e propria *Ahnung* wagneriana, ovvero un 'tema-presentimento' che al suo primo apparire non presenta alcuna connotazione semantica precisa, ma sarà destinato a caricarsi di un chiaro contenuto poetico. Esso prende forma lungo un processo di graduale sviluppo musicale che conduce il semplice tema a una vera e propria apoteosi, la quale si dispiega nel momento del climax drammatico del primo atto.

Il tema-presentimento è costituito da sole quattro note, dal carattere piuttosto anonimo (v. es. 2). Ciò che renderà questo breve motivo estremamente significativo dal punto di vista sia drammatico che musicale sarà il processo di graduale amplificazione che esso conoscerà lungo la restante parte dell'atto. La sequenza intervallare Sol-Re-Mi-Sol diviene infatti una cellula tematica ricorrente che gradualmente invade il flusso sinfonico,

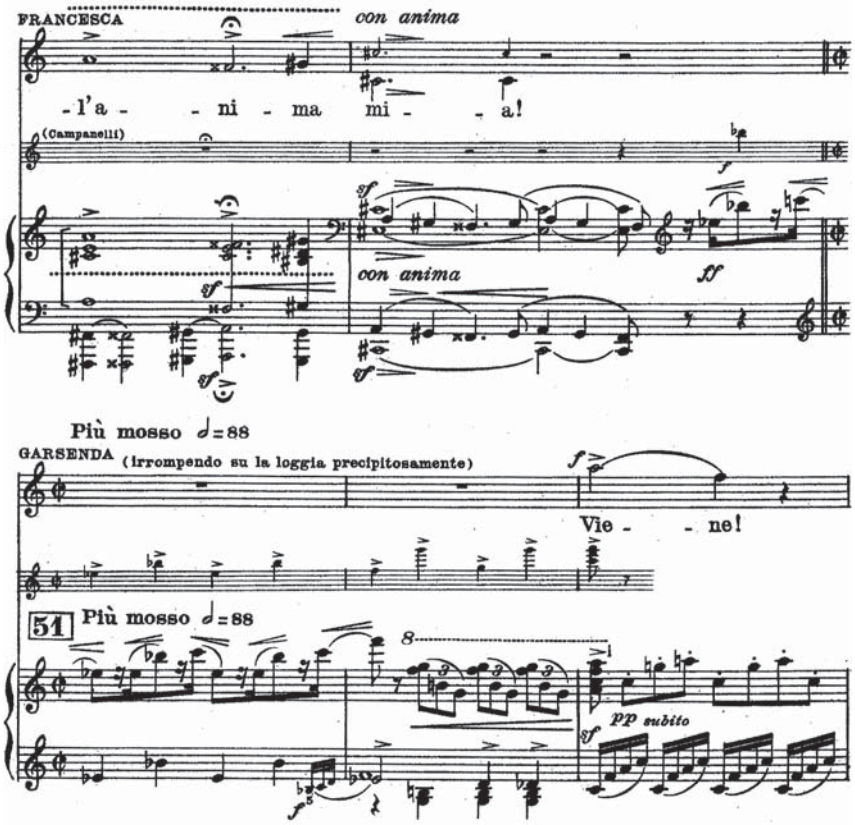
---

15 Il tema dell'agnizione in Wagner è declinato anche al maschile, ma in questo caso la chiave di lettura è quella edipica: sia Siegfried che Parsifal vedono rispettivamente in Brünnhilde e in Kundry i tratti della madre morta.

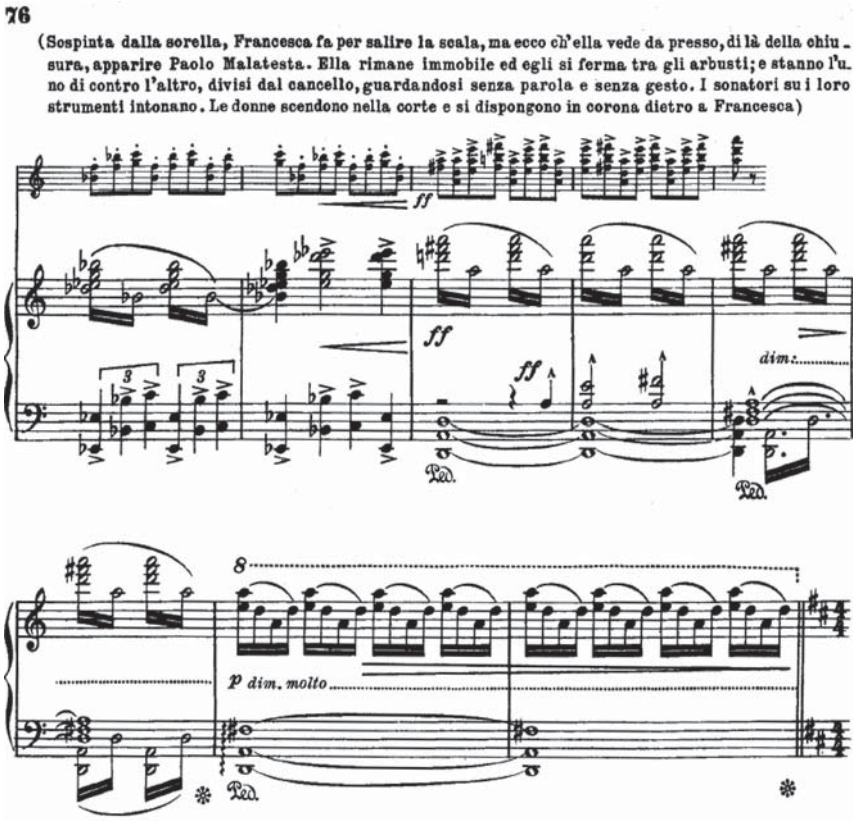


Es. 2. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto I, 3 prima di 35: tema-presentimento dell'incontro con Paolo.

insinuandosi tanto nel *melos* principale quanto nelle formule di accompagnamento, mutando il proprio ritmo e la propria tonalità e talora trovandosi anche sovrapposta a se stessa (Es. 3 e 4).



Es. 3. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto I, 51.



Es. 4. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto I, 9 dopo 52.

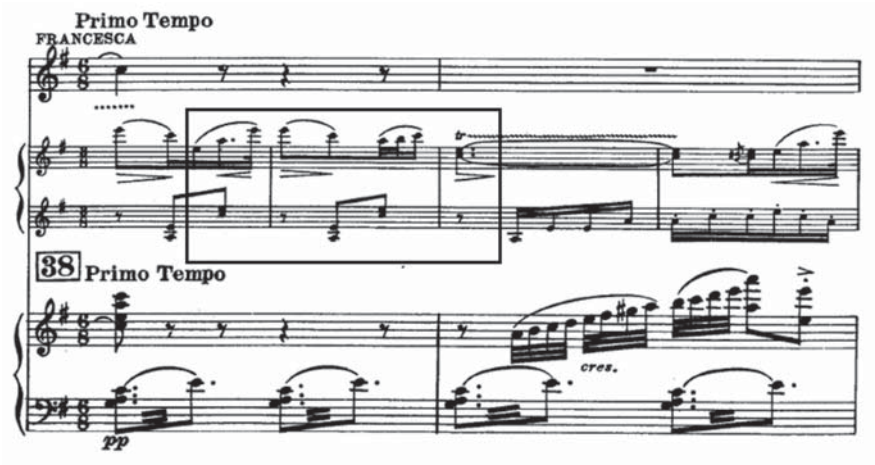
In questa crescente proliferazione il tema raggiunge la sua apoteosi nel momento in cui Paolo compare per la prima volta in scena, davanti allo sguardo rapito di Francesca: la musica conosce in questo punto una brusca discontinuità nel passaggio dall'accordo di dominante di La bemolle maggiore alla triade di Re maggiore; è uno sbalzo tonale che spalanca le porte di un nuovo scenario musicale, entro il quale sentiamo finalmente risuonare il tema-presentimento nella sua veste più magniloquente e sontuosa, amplificata dal peso degli ottoni.

Sullo statico accordo di Re maggiore si adagerà la melodia suonata dalla viola pomposa in scena, una melodia che contiene anch'essa frammenti di quello che si potrebbe chiamare, ora che ha pienamente svelato il suo significato, 'tema del primo sguardo'.

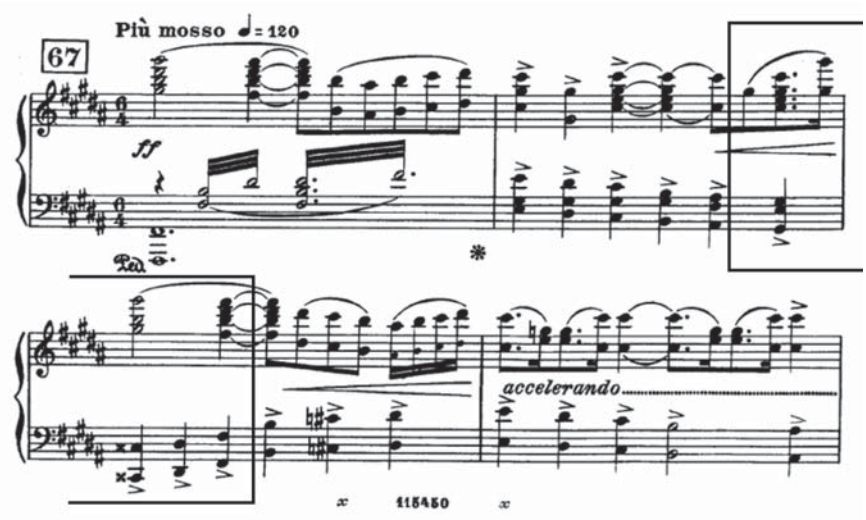
La pratica di sfruttare le cellule motiviche dei temi ricorrenti come materiale tematico di sviluppo all'interno dei passi sinfonici che accom-

pagnano lo svolgersi dell'azione scenica costituisce un elemento stilistico frequente nella partitura di Zandonai. In qualche modo esso è connesso con la qualità dei temi ricorrenti del *Tristano* wagneriano i quali, a differenza dei *Leitmotive* del *Ring*, sono intesi, più che come 'gesti musicali' finalizzati a illustrare il movimento scenico, come cellule motiviche astratte, destinate a essere sottoposte ai più svariati processi di sviluppo musicale. Nella *Francesca da Rimini* i temi ricorrenti hanno certamente un'evidente connotazione gestuale come, ad esempio, il tema di Gianciotto che con la sua andatura goffa imita l'incedere zoppo del personaggio; questo non impedisce però che le cellule motiviche di tali temi si trasformino in materiale tematico da utilizzare per dare corpo al tessuto sinfonico intrecciato dall'orchestra.

Anche il processo di graduale svelamento del significato poetico di un tema, alla maniera di una *Ahnung* wagneriana non è riservato al solo tema 'del primo sguardo', bensì una dinamica del tutto analoga viene replicata anche per il tema che risuona maestoso nel fatidico momento del bacio tra Paolo e Francesca, dopo la lettura del libro galeotto. Il tema che sancisce la loro unione altro non è, come abbiamo visto, che la versione variata e 'sinfonizzata' del gorgheggio intonato dal piffero come accompagnamento dei canti delle dame nel primo e nel terzo atto.



Es. 5. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto III, 38, tema del piffero in scena.



Es. 6. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto III, 67, *Höhepunkt* in corrispondenza del bacio tra Paolo e Francesca.

'Francesca-Akkord'

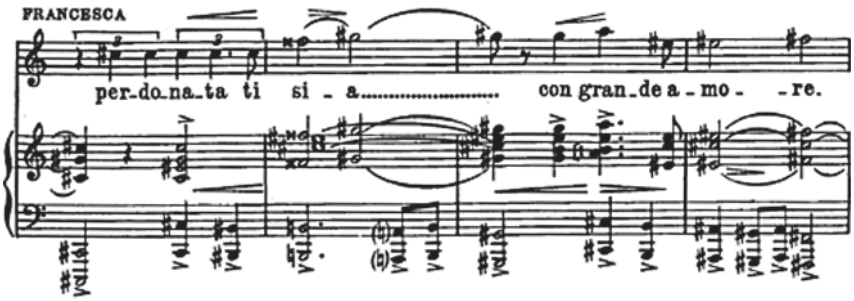
Con queste ultime considerazioni siamo entrati maggiormente nello specifico delle tecniche musicali adottate da Zandonai. Un'indagine approfondita sugli aspetti costitutivi del suo linguaggio musicale è un lavoro che ancora attende di essere compiuto. In questa sede possiamo però accennare a un altro elemento che caratterizza in maniera significativa il vocabolario musicale della *Francesca da Rimini*. Alla 'tinta' musicale dell'opera contribuisce infatti ampiamente la scelta del compositore di impiegare in maniera estensiva la configurazione intervallare della quarta eccedente, intesa sia come intervallo melodico che come base per la formazione degli aggregati accordali e delle progressioni armoniche. È questo un elemento più volte rilevato dai commentatori, ma mai analizzato per esteso. La pervasività con la quale la quarta eccedente penetra in tutti gli angoli della partitura richiama alla mente l'utilizzo che Wagner fa dell'accordo di settima di terza specie (con le sue relative trascrizioni enarmoniche) nel *Tristano*. Con una differenza però: se il *Tristan-Akkord* è un vero e proprio accordo, la quarta eccedente impiegata da Zandonai è solamente un intervallo, il quale può quindi dar vita a differenti configurazioni accordali, nonché essere utilizzato semplicemente in forma melodica. Chiarita questa differenza di base, l'analogia con il *Tristan-Akkord* wagneriano non è però priva di

fondamento, se si considera il ruolo che la quarta eccedente assume all'interno dell'opera e il significato simbolico di cui tale intervallo si carica: si potrebbe forse parlare, seppur in maniera un po' impropria, di una sorta di *Francesca-Akkord*.

Un censimento completo delle varie forme e significati che l'intervallo di tritono assume lungo tutta l'opera sarebbe un lavoro gravoso e forse inutile, basterà invece indicare alcune delle sue occorrenze più significative lungo gli snodi drammatici della vicenda. Il primo caso in cui si può dire che l'intervallo sia intenzionalmente dotato di un'aura simbolica sono le parole che l'ancella Adonella rivolge al giullare nella prima scena, informando lo spettatore del contratto di nozze che lega Francesca con un Malatesta: «Sta lieto, ch'ella è sposa. Messer Guido la sposa a un Malatesta» (atto I, scena prima). Di lì a poco Francesca entra in scena insieme con Samaritana, la quale è in preda al dolore per l'imminente partenza della sorella. Francesca avrà accenti di conforto per la sorella affranta, ma le prime parole da lei pronunciate in una sorta di rapimento estatico saranno totalmente indifferenti al lamento di Samaritana: «Egli è venuto!» (atto I, scena quarta). La solennità con cui queste parole vengono dette sembra sancire l'inizio della fatale unione tra i due amanti: esse sono musicate sull'intervallo di quarta eccedente il quale, non solo ne disegna la melodia, ma si insinua anche nella sua condotta armonica, che giustappone gli accordi di Si bemolle maggiore (con settima) e di Mi maggiore. Lo svolgersi della vicenda di amore e morte renderà sempre più chiaro il simbolismo dell'intervallo di quarta eccedente, chiamato a suggellare ogni momento di snodo drammatico dell'infelice destino dei due protagonisti, i quali lungo tutta l'opera prediligono pronunciare il nome l'una dell'altro proprio su tale intervallo. Come abbiamo visto, alcuni aspetti della vicenda amorosa di Paolo e Francesca tendono a ripercorrere quelli della leggenda di Tristano e Isotta, unendo spiritualmente il destino delle due coppie. Francesca, come Isotta, viene ingannata e data in sposa a Gianciotto, come Tristano consegna a tradimento Isotta a Re Marke. I due personaggi femminili amano entrambe un uomo che le ha ingannate e che deve quindi espiare tale colpa prima di poter essere amato totalmente. Se Tristano si concede volentieri al rito espiatorio accettando il filtro di morte offertogli da Isotta e che solo grazie al tempestivo intervento dell'ancella Brangania viene sostituito con il filtro d'amore, Paolo si sottopone a una vera e propria ordalia, a un giudizio divino il cui esito gli otterrà o meno il perdono di Francesca. La prova consiste nell'esporsi volontariamente alla traiettoria dei dardi scagliati durante l'assedio dei Ghibellini alle mura di Rimini, mentre la mano di Francesca regge aperta la porta imbertescata. È infatti ella a formulare le condizioni della prova:

PAOLO
Alzate la bertesca.
FRANCESCA
Né più l'abbasserò. Questo cimento
È il giudizio di Dio per la saetta.
L'uomo è menzogna e Dio è verità.
Fratello in Dio, la macchina della frode
Che hai sull'anima tua,
perdonata ti sia con grande amore,
e il giudizio divino
prova ne faccia
per la tua saetta
che non ti colga;
o ti sia meglio
perdere il capo
e a me con te[16].

La frase chiave con la quale Francesca concede il perdono («Perdonato ti sia con grande amore») è musicata con un motivo che rientra nella sfera dei temi dominati dall'intervallo di quarta eccedente e sarà ripetuta da Paolo nel duetto dell'atto III andando ad aggiungersi, insieme al tema del 'primo sguardo' e al tema suonato dalla viola pomposa, alla costellazione dei temi che danno veste musicale alla trama amorosa dei protagonisti.

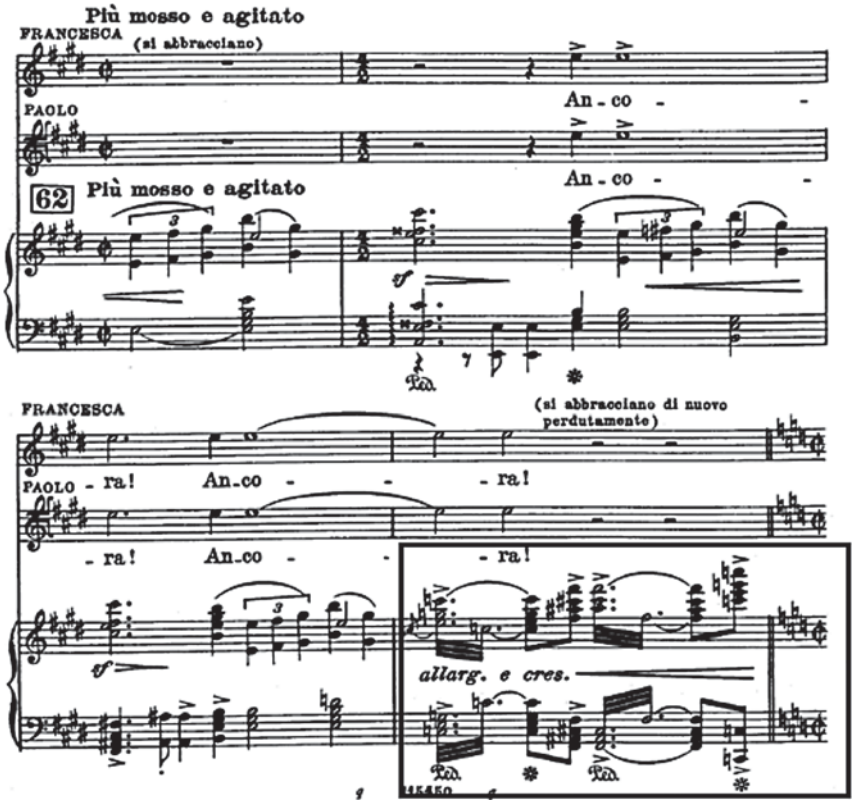


Es. 7. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto II, 3 dopo 32.

Sarebbe possibile continuare in un lavoro di minuziosa individuazione dell'uso dell'intervallo di quarta eccedente in funzione simbolica, ma forse sarà sufficiente saltare alle ultime occorrenze dello stesso, il quale dilaga nelle forme più variegate nel momento fatidico dell'epilogo tragico dell'opera.

16 Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, atto II, scena III.

Nella scena penultima, quando i due amanti per l'ultima volta si abbandonano all'abbraccio passionale, all'apice dell'estasi amorosa l'orchestra grida tre triadi a distanza di tritono:

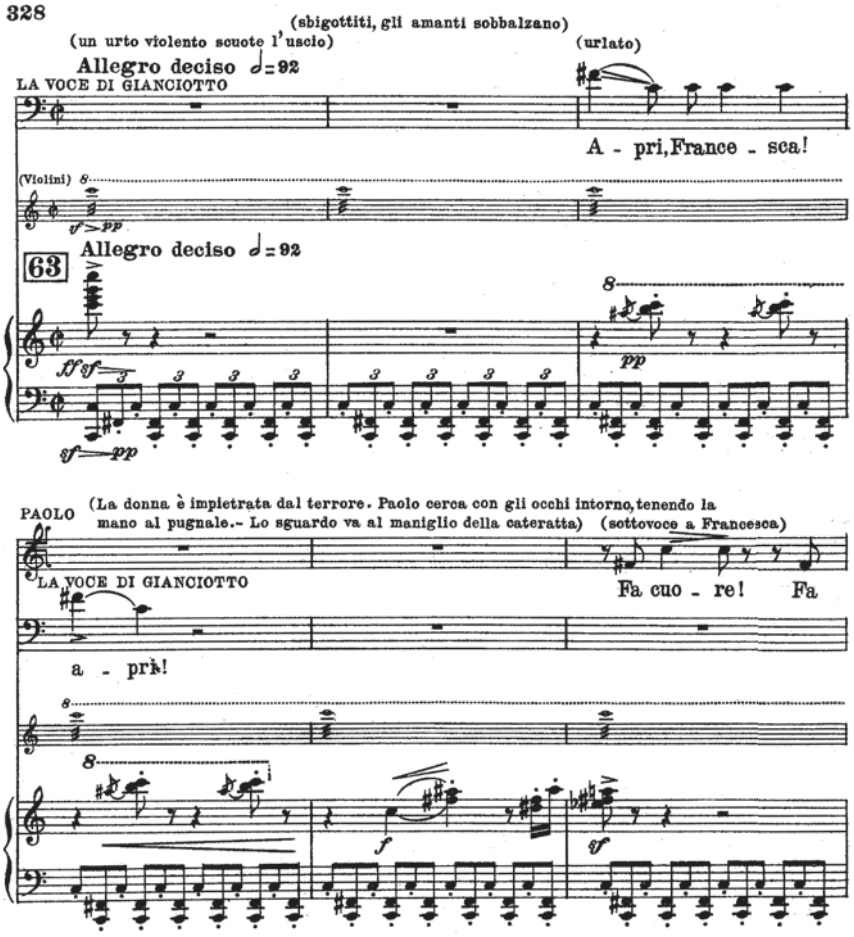


Es. 8. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 62.

Il bacio degli amanti è bruscamente interrotto dall'arrivo di Gianciotto e la concitazione che invade la scena è espressa dall'ostinato di terzine al basso che reiterano una quarta eccedente (Es. 9).

Poco più avanti l'ennesimo ostinato basato sull'inciso del tema di Gianciotto si tramuta in un ostinato sul tema del primo sguardo (mostrandone peraltro la stretta parentela), nel quale però l'intervallo di quinta è sostituito dal tritono (Es. 10).

La quarta eccedente domina ormai tutta la scena e l'ultima parola pronunciata da Francesca morente, il nome dell'amato, non potrà che essere su tale intervallo (Es. 11).



Es. 9. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 63.

È inutile ricordare che moltissime delle sperimentazioni che nel ventennio a cavallo tra Ottocento e Novecento si avventurano nell'esplorazione di nuovi linguaggi musicali fanno del tritono una via d'accesso a inediti spazi armonico-scalari: dalle scale debussiane, all'accordo mistico di Skrjabin, ai sistemi ottatonici di Stravinskij, alle armonie per quarte di Schönberg fino alle ricerche armoniche degli autori della Generazione dell'Ottanta. La predilezione per il tritono è quindi quanto di più comune nel linguaggio musicale dei primi anni del nuovo secolo. Nella *Francesca da Rimini* però l'uso di tale intervallo non è semplicemente una delle tante possibilità offerte dai nuovi vocabolari musicali; esso viene chiaramente caricato di una

(Paolo fa per gettarsi giù, mentre la donna gli obbedisce e va ad aprire vacillando)

LA VOCE DI GIANCIOTTO

pel tuo ca - po! A - pri!

SCENA ULTIMA

(Aperto l'uscio, Gianciotto tutto in arme e coperto di polvere, si precipita nella camera furibondo, cercando con gli occhi il fratello. Subito s'accorge che Paolo, stando fuori del pavimento con il capo e le spalle, si divincola ritenuto per la falda della sopravveste a un ferro della cateratta)

64

cres. poco a poco

(Legni, Corni, Celli)

115450

330

(Francesca, a quella vista inattesa, getta un grido acutissimo, mentre lo Sciancato si fa sopra l'adultero e lo afferra per i capelli forzandolo a risalire)

FRANCESCA

(Grido acutissimo)

Ah!

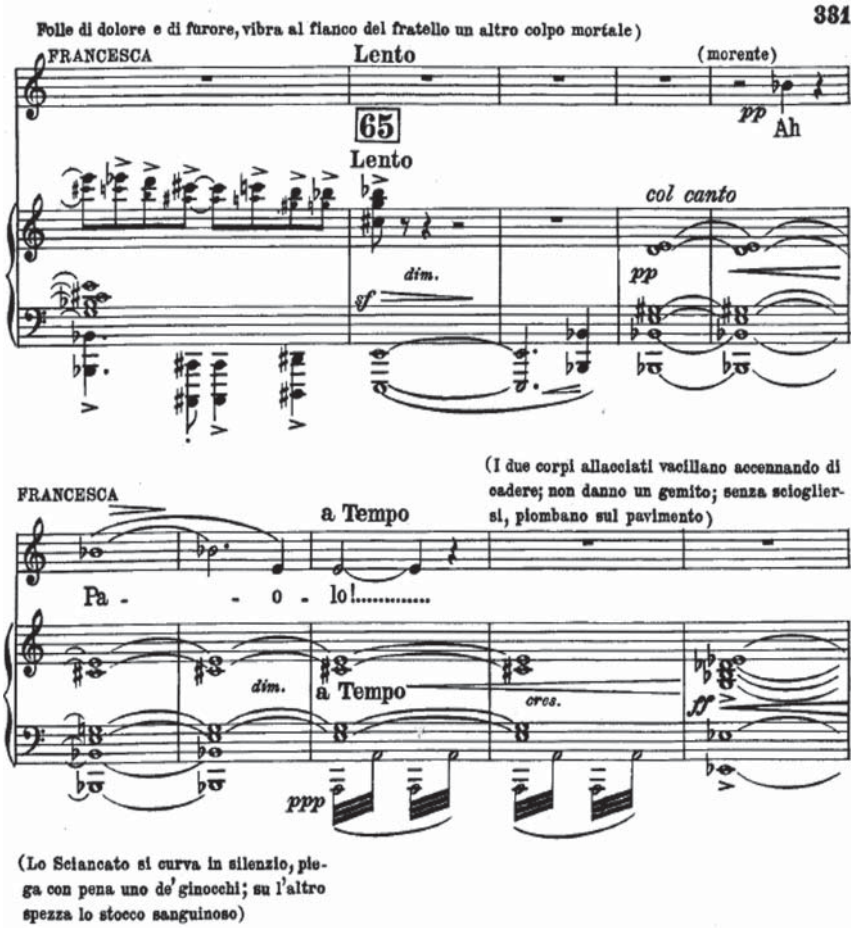
(avventandosi minacciosa al viso di Gianciotto)

La - - scialo!

FRANCESCA

La - scialo! Me pren - - - - di!

Es. 10. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 64.



Es.11. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 1 prima di 65.

valenza simbolica. Esso diventa una sorta di emblema musicale, chiamato a sancire le tappe del percorso di amore e morte dei due amanti.

Così come nel *Tristano* di Wagner, opera in cui l'aura simbolista giunge, forse per la prima volta nel teatro musicale, a permeare anche la dimensione musicale attraverso il pervasivo utilizzo del *Tristan-Akkord*, così nella *Francesca da Rimini* il tritono attraversa l'intera partitura in maniera del tutto diversa da quella di un tradizionale *Leitmotiv*, ovvero senza manifestare alcuna connotazione semantica circoscritta ma, al contrario, mantenendo il suo significato in parte inaccessibile e riverberando della sua presenza arcana le varie pieghe della narrazione.

Originalità e convenzione

Nei precedenti paragrafi il discorso si è dilungato su alcuni aspetti dello stile musicale della *Francesca da Rimini* che suggeriscono una prossimità con il modello wagneriano (approcciato tramite D'Annunzio) forse sottovalutata in passato nella ricezione critica dell'opera. Abbiamo però anche messo in guardia dall'esagerare troppo nella lettura dell'opera in questa chiave, rischiando di sminuire quegli aspetti dell'opera che nulla hanno a che vedere con la drammaturgia wagneriana. La chiave di lettura più corretta è quella che pone l'opera all'interno di un crocevia di stili di provenienza assolutamente eterogenea, anche reciprocamente idiosincratica. Se non è infatti difficile individuare gli elementi che discendono dalla fascinazione wagneriana, altrettanto facile è evidenziare gli aspetti che più allontanano l'opera da quel modello.

La drammaturgia delle opere di Zandonai risponde infatti in buona parte alle convenzioni tipiche del genere melodrammatico del suo periodo, nonostante l'autore tenesse a dichiarare che la sua creatività non fosse per nulla assoggettabile ai gusti e alle aspettative del pubblico. Nonostante questo, l'impianto drammatico dell'opera e la strutturazione dei suoi episodi presentano alcuni dei caratteri tipici dell'opera italiana a cavallo di Ottocento e Novecento. Ovviamente fu soprattutto l'opera di trasformazione del dramma di D'Annunzio in libretto d'opera compiuta da Tito Ricordi a essere condotta seguendo quei criteri che più l'avrebbero fatta assomigliare a un tipico libretto d'opera di quel periodo, al quale non avrebbero dovuto mai mancare: 1) momenti di rappresentazione dell'ambiente e del periodo storico in cui è collocata l'azione, alla cui descrizione la musica doveva contribuire con brani che ne definissero il 'colore locale', 2) momenti di maggiore afflato lirico dove collocare i brani cantabili dei protagonisti, fra i quali era d'obbligo almeno un duetto d'amore, 3) momenti di accesa concitazione e rapida azione scenica al fine di accelerare il ritmo della rappresentazione.

Tito Ricordi compie un egregio lavoro di estrazione dal corposo dramma dannunziano di quelle situazioni drammatiche adatte a comporre un libretto rispondente alle aspettative del pubblico dell'epoca[17]. Ad esempio, gli ampi episodi in cui emerge in primo piano la descrizione dell'ambien-

[17] Per valutare la riuscita del lavoro di Tito Ricordi si può comparare l'efficacia con cui scorre il libretto della *Francesca da Rimini* con la prolissità della versione operistica che Mascagni diede della *Parisina*, la quale dovette infatti subire enormi tagli nelle riprese successive alla prima rappresentazione del 1913, senza peraltro risolvere il problema della sua eccessiva staticità.

tazione medievale, improntata al decorativismo estetizzante proprio dello stile dannunziano, forniscono al compositore l'occasione di contribuire con la musica alla rappresentazione del colore locale. L'opera partecipa infatti a quel ricco filone medievale, nel quale l'ambientazione storica era intesa come pretesto per dar vita a un colore musicale 'esotico', in cui far rivivere stilemi musicali che, privi di qualunque pretesa di autenticità, contribuissero a creare le apparenze di una lontananza arcaica, avvolta in un'aura mitica, riletta più attraverso la lente dell'estetismo decadente che quella dell'aderenza storica.

Sia la corte di Ravenna che quella di Rimini risuonano dei canti delle dame, accompagnati dal suono degli strumenti antichi (viola pomposa, piffero, liuto)[18]: la musica imita armonie e movenze di un idioma arcaico immaginario, percepito come antico dalle orecchie contemporanee. La scena con il coro delle dame nel primo atto («Oimé, che adesso io provo») e quella della canzone a ballo nel terzo atto («Marzo è giunto») sono momenti preziosi per il librettista, poiché danno modo di inserire quegli immancabili brani di 'musica di scena', assolutamente fondamentali nell'economia dell'opera. La definizione musicale dell'ambientazione era infatti un elemento considerato fondamentale tanto dai librettisti che dai compositori che, come scrive lo stesso Zandonai, consentiva di dotare l'opera di un suo «materiale caratteristico». Si legga, ad esempio, un'interessante osservazione che il musicista formula in una lettera a Nicola D'Atri inviata nel periodo di gestazione dell'opera:

> Del primo atto della tragedia dannunziana ho musicato già buona parte, e precisamente tutta la V scena che secondo me costituisce la parte più importante dell'atto. Non credo che dalla musica già fatta finora sia possibile avere un'idea chiara del colore che acquisterà l'opera man mano che si andrà completando. Ella sa benissimo che il I atto non presenta situazioni molto forti, né profondamente passionali, è atto di preparazione e considerandolo come tale ho creduto bene di non accentuare troppo le tinte musicali. Inoltre le scene che possono ispirare al musicista del *materiale caratteristico* (corsivo mio) sono forse le prime dell'atto: quella delle donne e l'altra del menestrello, che ancora non ho musicato[19].

In altre parole, se solo la scena quinta (che nell'opera è la scena quarta), nella quale ha luogo il primo incontro di Paolo e Francesca, costituisce il cuore espressivo e drammatico dell'atto, le parti accessorie che la precedono

---

18 Sull'uso degli strumenti antichi si veda: Marco Tiella, *Gli strumenti per la musica antica in 'Francesca da Rimini' e 'Giulietta e Romeo'*, in *Riccardo Zandonai...*, pp. 307-310.

19 Zandonai, lettera del 27 settembre 1912, ERZ 16.

sono le uniche, a parere del compositore, a poter dare «un'idea del colore che acquisterà l'opera». Oltre alla musica di scena costituita dal 'coro delle donne' che intonano i versi «Oimé che adesso io provo»[20], numerosi sono gli accenni a canzoni di scena che i personaggi iniziano a intonare, ma che, per qualche motivo, sono costretti a interrompere: il canto del giullare che annuncia la storia di Isotta *Or, venuta che fue l'alba del giorno*[21], subito interrotta dall'irruzione in scena di Ostasio, che causa la fuga delle ancelle; la canzonetta 'della bella Isotta' *O dattero fronzuto* intonata dalle dame poco prima dell'arrivo di Paolo nel primo atto e subito interrotta a causa del pianto di Francesca; il sonetto del 'Notaro da Lentino' (*Meravigliosamente un amor mi distringe*), accennato dall'ancella Biancofiore nella prima scena. Questo continuo riferimento alla pratica del canto e della poesia, questi stralci di componimenti cortesi che si insinuano fra le righe del libretto contribuiscono ad avvolgere l'opera in un'aura di letterarietà e restituiscono un'immagine del Medioevo filtrata attraverso quella visione mitica che la tradizione della lirica cortese aveva consegnato alla posterità[22]. Del resto l'opera stessa, priva di un preludio musicale vero e proprio, principia con una breve introduzione musicale suonata a sipario abbassato, durante la quale si ode una viola «dietro la Tela» intonare una «ricercata». Sarà proprio la «ricercata» che il giullare suonerà a introduzione della sua canzone di Tristano e Isotta. È questa un'interessante coincidenza: ponendo quelle battute della viola ad apertura dell'opera, sembra quasi che il compositore abbia voluto creare una cornice narrativa con la quale avvisare lo spettatore che tutto il dramma al quale sta per assistere altro non è che un grande racconto epico, l'ennesima celebrazione dell'amor cortese, una nuova appendice del grande ciclo cavalleresco cui già appartengono le leggende di Isotta e di Ginevra.

Se alla definizione del colore locale contribuiscono brani lirici caratterizzati da un idioma 'altro' rispetto allo stile adottato dalla 'voce dell'autore', l'espressione della dimensione emotiva dei personaggi è affidata invece a brani lirici il cui compito è suscitare un'empatia diretta con l'ascoltatore. Se quindi i primi assumono la veste di musica di scena, i secondi si orga-

---

20 Essendo questi versi concepiti come musica di scena già nel dramma dannunziano, essi erano musicati anche nella versione in prosa del dramma per la quale Antonio Scontrino curò la parte musicale, secondo quanto lo stesso D'Annunzio scrive nel testo della tragedia: «Magister Antonius Scontrinus drepanitanus sonum dedit». Cfr. Guido Salvetti, *Un mito nell'era di D'Annunzio: Scontrino, Mancinelli, Zandonai,* in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia, 1861-1914*, Guerini Studio, Milano 1994, pp. 161-182.

21 Il tema della canzone del giullare, nell'opera solamente accennato, è poi sviluppato interamente nel brano sinfonico del 1932 intitolato *Flauto notturno*.

22 Cfr. Orselli, *Panneggi medievali ...*

nizzano in forme musicali in qualche modo legate alla tradizionale idea di aria o di duetto. L'opera italiana aveva ormai da qualche tempo dismesso la struttura dei numeri chiusi, ma questo non significava che negli anni Dieci non si scrivessero più delle arie. In realtà, nella *Francesca da Rimini* si può parlare di arie solamente in senso lato. Sono infatti presenti momenti in cui i personaggi esprimono un proprio affetto attraverso brani musicali dotati di una propria unità e di una propria indipendenza, costruiti secondo un arco espressivo in sé compiuto, ma all'interno di questi momenti musicali che assolvono alla funzione dell'aria altrettanto significativa è l'assenza di elementi tipici del brano lirico tradizionale. Mancano infatti melodie cantabili ideate con lo scopo di farsi ricordare dal pubblico e di avvolgere l'attenzione dello spettatore con le spire del canto suadente, mancano quei climax melodici attraverso i quali Puccini e Mascagni (almeno quello antecedente a *Parisina*) cercavano di assicurare l'ampio successo alle proprie opere. Era chiaro già ai primi recensori dell'opera che

> La musica della 'Francesca' non è di quelle che s'impone agli uditori con l'enfasi, con la facilità degli effetti, con la sonorità fragorosa e con l'evidenza dei motivi o delle melodie. È musica poco appariscente, di carattere quasi intimo, che non si concede di primo slancio, ma che rivela gradatamente la sua grazia e il suo incanto[23].

È questo un elemento dello stile di Zandonai che segna uno scarto rispetto agli autori della generazione precedente. La sua coscienza artistica in una certa misura partecipa a quella tendenza elitaria che la figura e il ruolo del compositore nella società stava manifestando proprio in quegli anni. È, ad esempio, del 1910 un articolo di Malipiero intitolato *Il pregiudizio della melodia*, in cui si leggono le prime condanne verso una concezione del teatro musicale in cui la melodia fosse considerata l'elemento di primaria importanza[24]. Zandonai si dedica infatti a un genere di spettacolo di massa, quale è l'opera, ma lo fa sempre con l'atteggiamento di chi tiene in poco conto il giudizio del pubblico. È lui stesso a dichiararlo in una lettera al suo maestro Vincenzo Gianferrari:

> Io attendo più sereno che mai il giudizio che il pubblico vorrà emettere sulla mia nuova opera. Ma, francamente, a questo giudizio del pubblico io tengo assai meno che a quello dei miei amici buoni e coscienti dell'arte[25].

---

23 Guido, «L'illustrazione italiana», 1 marzo 1914, in Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, ..., pp. 65.

24 Gian Francesco Malipiero, *Il pregiudizio della melodia*, «Rivista musicale italiana», XVII, 1910, p. 251.

25 Lettera del 4 febbraio 1914, *ERZ* M375.

Detto questo, come si accennava poco sopra, nell'opera non sono affatto assenti momenti musicali in cui l'enfasi espressiva si intensifica e il canto tende a organizzarsi entro archi tensivi, che in qualche modo ripropongono la retorica del brano lirico tradizionale. Al personaggio di Francesca è affidato il maggior numero di questi momenti cantabili: l'esortazione rivolta alla sorella Samaritana «Portami nella stanza» nel primo atto, il monologo sul fuoco greco, «Il fuoco greco! Chi si salva?», nel secondo atto (solitamente tagliato), il momento solistico all'interno del duetto d'amore del terzo atto, «Paolo, datemi pace!». Anche il dialogo con l'ancella Biancofiore nel quarto atto si configura come momento lirico in cui il *topos* melodrammatico del ricordo della perduta vita felice (sintetizzato dai celebri versi danteschi: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria») dà adito all'espansione del canto. In questo ultimo caso, il canto di Francesca è però alternato con gli interventi di Biancofiore che non consentono di considerare questa pagina come una vera e propria aria solistica. In realtà un po' tutti questi momenti lirici citati risultano essere inseriti nello svolgimento del dramma senza quelle tipiche soluzioni di continuità che fino alle opere di Puccini e di Mascagni consentivano l'estrazione dell'aria solistica dal contesto drammatico in cui era inserita e l'esecuzione della stessa come brano autonomo, cosa che il compositore sapeva essere inevitabile in caso di successo dell'opera. Questa estrazione è però più problematica nella *Francesca da Rimini* e infatti l'opera, pur avendo conosciuto un notevole successo nei decenni successivi alla sua composizione, non contiene alcuna aria che abbia ottenuto successo come brano da concerto indipendente.

I tre duetti dei due protagonisti che l'opera contiene (quattro, se vogliamo considerare la scena del primo incontro come una sorta di duetto d'amore muto) sono ovviamente i luoghi di massima intensificazione lirica in cui anche al personaggio di Paolo sono affidate enfatiche impennate melodiche che, pur senza assumere mai la forma di una vera e propria aria, consentono al canto del personaggio di balzare alla ribalta e fare mostra di sé. Un esempio è il già citato «Nemica ebbi la luce», una pagina per la quale Zandonai – come abbiamo ricordato – chiese a D'Annunzio nuovi versi proprio per consentire alla musica un maggior respiro lirico. In queste pagine di maggiore espressività melodica la vocalità assume spesso i caratteri tipici dell'inflessione verista, in cui l'accento espressivo viene caricato a tal punto da spingere la voce fuori dall'ambito del 'bel suono' e farle assumere un'emissione più gridata, di chiara ascendenza mascagnana. Di questo parleremo più diffusamente nel prossimo paragrafo.

Significativo è invece il fatto che ai personaggi antagonisti, Gianciotto e Malatestino, non è affidata alcuna melodia di tipo lirico-cantabile. Nell'estetica dell'opera italiana tradizionale, non appariva per nulla fuori luogo

il fatto che anche il personaggio antagonista, seppur dedito a crudeltà e ricatti vari, cantasse un'aria dalla melodia suadente ed elegante. Se ai *vilains* Conte di Luna e Scarpia, cui il morboso sadismo di Malatestino deve sicuramente qualcosa, non erano ancora negate arie di stampo cantabile (rispettivamente *Il balen del suo sorriso* e *Ha più forte il sapore la conquista violenta*), in *Francesca* la rappresentazione del versante violento, cruento e sadico della tragedia vieta al compositore di soddisfare la convenzione di affidare anche ai personaggi negativi arie cantabili. Ad essi rimane uno stile vocale declamato, che si muove entro i confini che vanno dal parlante, all'arioso, all'enfatico con frequenti approdi ad accenti tipici della vocalità di stampo verista.

Abbiamo già accennato al fatto che l'elemento della violenza unita al sadismo lussurioso è quanto di più lontano dall'universo drammatico wagneriano e come questo elemento sia fra gli aspetti che segnano maggiormente lo scarto stilistico con il *Tristano*, l'opera che costituisce il riferimento primo per Zandonai. Vi è però un altro carattere del dramma dannunziano che si discosta in maniera evidente dalla drammaturgia dell'opera di Wagner. *Tristano e Isotta* è un dramma interiore che si sviluppa tutto nella dimensione psicologica dei personaggi e nel quale gli accadimenti esterni sono un pretesto per dar modo all'universo spirituale dei personaggi di palesarsi. Al contrario, *Francesca da Rimini* è un dramma in cui la vicenda emotiva dei personaggi, pur svolgendosi interamente nell'intimo della dimensione interiore, è inserita all'interno di una rappresentazione che dà grande spazio alla descrizione ambientale e all'azione scenica che, in alcuni casi, si fa impetuosa. Lo è, ad esempio, nella prima parte del secondo atto con la messa in scena della battaglia tra i guelfi dei Malatesta e i ghibellini dei Parcitadi. In questa scena l'incalzare della battaglia non è mero sfondo del dialogo tra Paolo e Francesca, bensì esso detta le fasi del confronto fra i due protagonisti attraverso il ritmo incombente degli eventi. Anche la scena che precede l'arrivo di Paolo alla corte di Ravenna nel primo atto si svolge nella concitazione e nella tensione generata dall'evento imminente: l'andirivieni delle ancelle, la loro ticoscopia che ci informa che Paolo è ormai alle porte, il turbamento di Francesca, l'arrivo dei sonatori, tutto contribuisce a dare movimento e ritmo alla scena e a creare una dialettica drammaturgica con le parti dell'opera più statiche. La presenza di questi momenti che danno impulso all'azione scenica creano infatti un'alternanza tra stasi e dinamismo, tra azione interiore e azione esteriore, in una maniera simile a quella che si ritrova nei libretti delle opere veriste. Del resto, nell'epilogo tragico dell'opera ritroviamo quella tipica accelerazione del ritmo drammatico che descrive la parabola finale di molte opere veriste: Gianciotto, marito geloso, irrompe in scena e con due colpi di pugnale fa

giustizia della moglie e del suo amante, urla di rabbia e di dolore, strepito chiassoso dell'orchestra. Tempo per metafisici *Liebestod* o grandi arie di 'addio al mondo' di verdiana memoria non ve n'è. Tutto avviene velocemente, un precipitare degli eventi che porta alla rapida conclusione tragica. Per una singolare ironia, l'epilogo della tragedia dannunziana, trasferita su un palcoscenico d'opera, non dovette sembrare, a un pubblico ormai saturo di drammi veristi, tanto diverso dal finale di *Pagliacci*.

Tracce di verismo

Quest' ultima considerazione ci consente di approcciare un ultimo aspetto che è utile affrontare in relazione alla tesi iniziale, secondo la quale nello stile di Zandonai convergono elementi di natura eterogenea, ma che nella loro insospettabile possibilità di sintesi descrivono la cifra più peculiare del suo stile. La presenza di un influsso del melodramma verista nel linguaggio zandonaiano è un dato già rilevato dalla critica, seppur in maniera controversa, e che smentisce la famosa affermazione del compositore secondo la quale la sua musica dovrebbe pochissimo a quella di Mascagni[26]. L'aspetto che più scopertamente denuncia dei debiti in questo senso risiede nel tipo di vocalità che frequentemente viene adottata nelle sue opere. È un aspetto già evidenziato e analizzato da Giorgio Gualerzi e da Renato Chiesa[27], che mostrano come Zandonai non disdegni per nulla il ricorso a esplosioni canore enfatiche, che portino la voce al limite dell'emissione eufonica, contaminandosi con l'urlo o il pianto, secondo quello stile inaugurato con l'opera verista e diffusosi velocemente nei decenni successivi. Un tipo di vocalità che incarna l'esigenza di un'espressività più veemente e che, se nelle intenzioni vuole essere espressione di realismo, nella pratica diviene un atteggiamento altamente retorico. Con questo ci troviamo agli antipodi del mondo wagneriano, non solo per quanto riguarda la vocalità: è l'idea stessa di rappresentazione teatrale che, in questi casi, pare avere come proprio fine l'esibizione di passioni più che l'epifania di una dimensione spirituale.

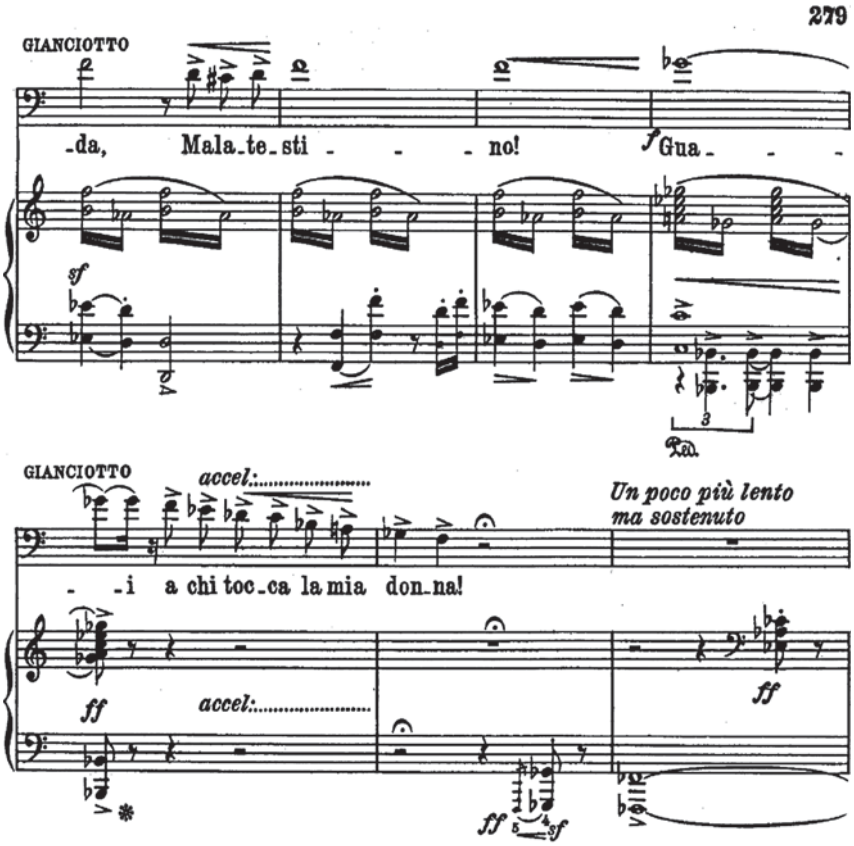
Il fatto poi che all'interno di un dramma votato essenzialmente a un estetismo decadente, quale è la tragedia di D'Annunzio, Zandonai faccia affiorare tracce di verismo non fa che aggiungere un ulteriore elemento al

---

26 «Riconosco anche le bellissime doti di Mascagni come insegnante, ma da lui mi pare di aver derivato pochissimo» in Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, ..., p. 23.

27 Renato Chiesa, *Le matrici linguistiche e la posizione di 'Francesca da Rimini',* in *Riccardo Zandonai,* ..., pp. 171-188 e Giorgio Gualerzi, *Vocalità e cantanti di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai*, ..., pp. 272-292.

gioco dell'eclettico accostamento di stilemi di provenienza eterogenea. In realtà, abbiamo già visto come la veste melodrammatica che Zandonai dà al dramma di D'Annunzio faccia emergere curiose convergenze con i modi dell'opera verista. Fu lo stesso autore del dramma a definire il suo lavoro un «poema di sangue e di lussuria» dando quindi al compositore più di uno spunto in questo senso. Ecco quindi che lo sbotto d'ira di Gianciotto, marito geloso e tradito, non suona molto differente da quelli di compare Alfio o di altri amanti gelosi che popolano le opere veriste: «Guai a chi tocca la mia donna!»



Es. 12. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 10 prima di 27.

Questa modalità di espressione enfatica non è però esclusiva della rappresentazione del solo sentimento della gelosia e tanto meno è distintiva dei soli personaggi antagonisti. Anzi, nella *Francesca da Rimini* è forse Paolo il personaggio dalla vocalità più spinta, al quale sono affidate numerose frasi

da cantare con enfatica declamazione, tutte gravitanti intorno al registro di passaggio (e poco oltre). Si tratta di interiezioni che, disegnando un arco di intensificazione e rilascio di energia verbale, imitano il grido di dolore, di disperazione, di rabbia, di esasperazione. Gli esempi sono molti: si può citare, nel duetto del secondo atto, la frase «Onta ed orrore sopra di me», seguita poco più avanti da «La pace era fuggita dall'anima di Paolo Malatesta»[28] (Es. 13 e 14).

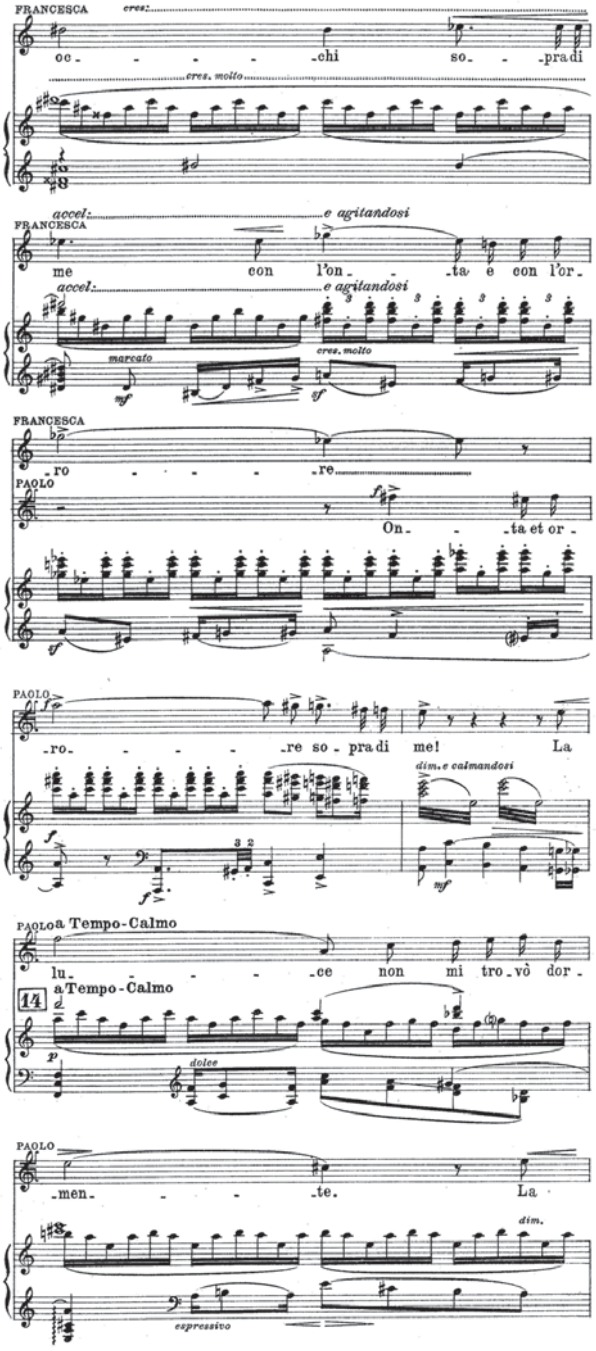
Anche quella che può essere vista come la 'scena madre' dell'opera, il cuore della mitografia dei due amanti danteschi, ovvero la scena della lettura del libro che narra la vicenda di Ginevra e Lancillotto, dà adito al ricorso, soprattutto nella parte di Paolo, a quegli accenti enfatici che abbiamo descritto «No! No! Leggete ancora... continuate!». È una lettura febbrile che i due amanti compiono con l'ansia della clandestinità e con il turbamento della passione dirompente e ormai impossibile da frenare, con i volti pallidi che si chinano sul libro e le guance che si sfiorano, fin quando la melodia che aveva accompagnato il momento del primo incontro degli amanti giunge a scogliere ogni tensione e a dare avvio allo slancio lirico che culminerà con il bacio.

Se la voce tenorile è quella che meglio si presta ad essere sottoposta alla pressione incisiva della vocalità verista, anche al personaggio di Francesca sono affidati accenti attraverso i quali il turbamento della protagonista si manifesta nella maniera più enfatica, accenti del tutto simili a quelli del suo amante. Si veda, ad esempio, la cadenza che chiude il già citato brano lirico «Portami nella stanza», cantato da Francesca prima dell'imminente arrivo di Paolo nel primo atto (Es. 15a-b).

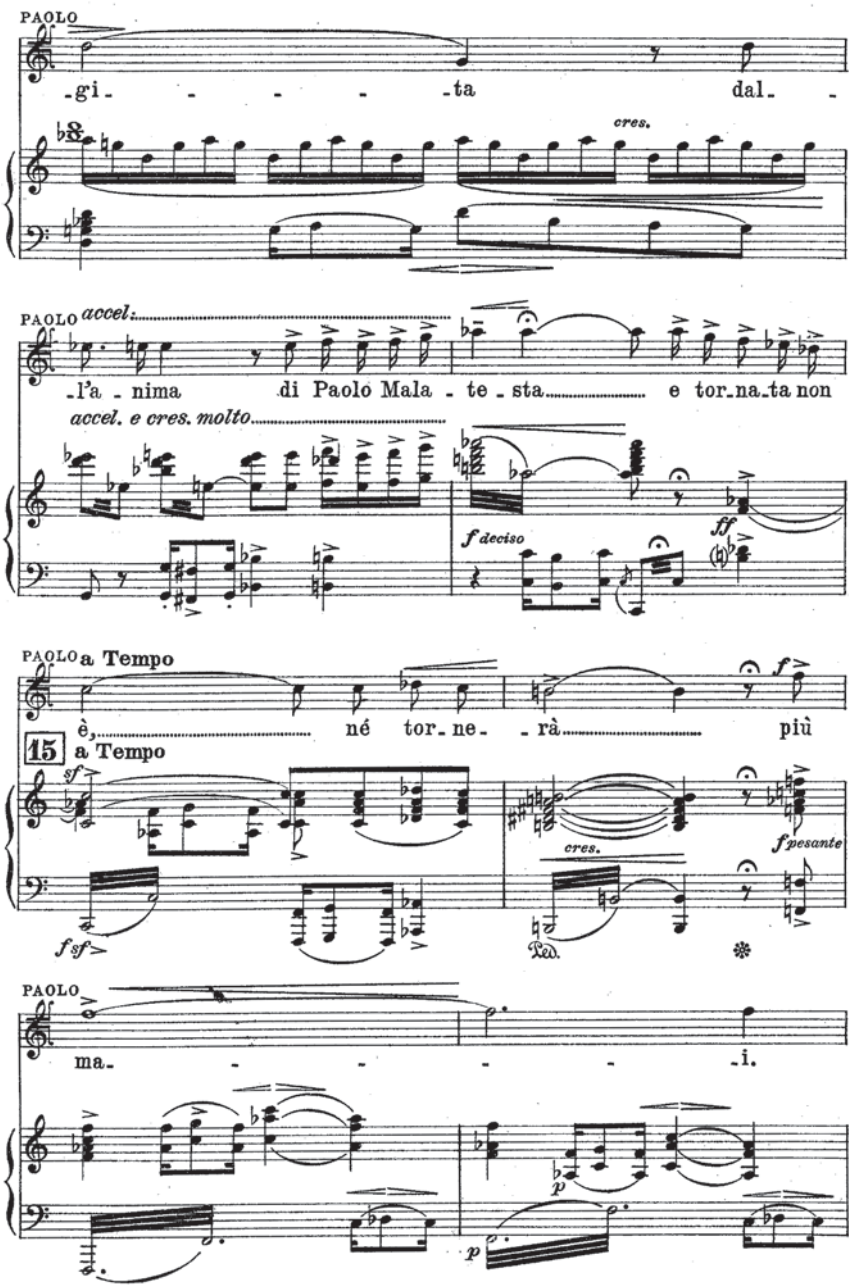
Sulle labbra dei due amanti la vocalità verista è espressione di disperazione, di profonda angoscia, di ansia. Diversa è invece la connotazione che essa assume su quelle di Malatestino, personaggio al quale è affidata la rappresentazione dell'elemento morboso e violento. In lui la veemenza vocale è manifestazione di perversione, di appetito sadico, di crudeltà, sulla sua bocca non manca neppure quella risata beffarda che il Canio dei *Pagliacci* aveva insegnato a molti altri personaggi successivi e che Zandonai aggiunge in didascalia ai versi di D'Annunzio: «Tradimento! (*risata convulsa*) Io credeva, mia cognata, che tal parola ardesse le labbra vostre» (atto IV, parte prima, scena prima). Questo dialogo tra Francesca e Malatestino è sicuramente il

---

[28] L'armonia che sottende queste scariche vocali è sempre estremamente tensiva e conduce spesso a cadenze perentorie. Interessante è il fatto che nel caso precedente (es. 14) la cadenza perfetta sia sostituita da una successione di accordi a distanza di tritono (settima di prima specie su Si seguita da triade su Fa).



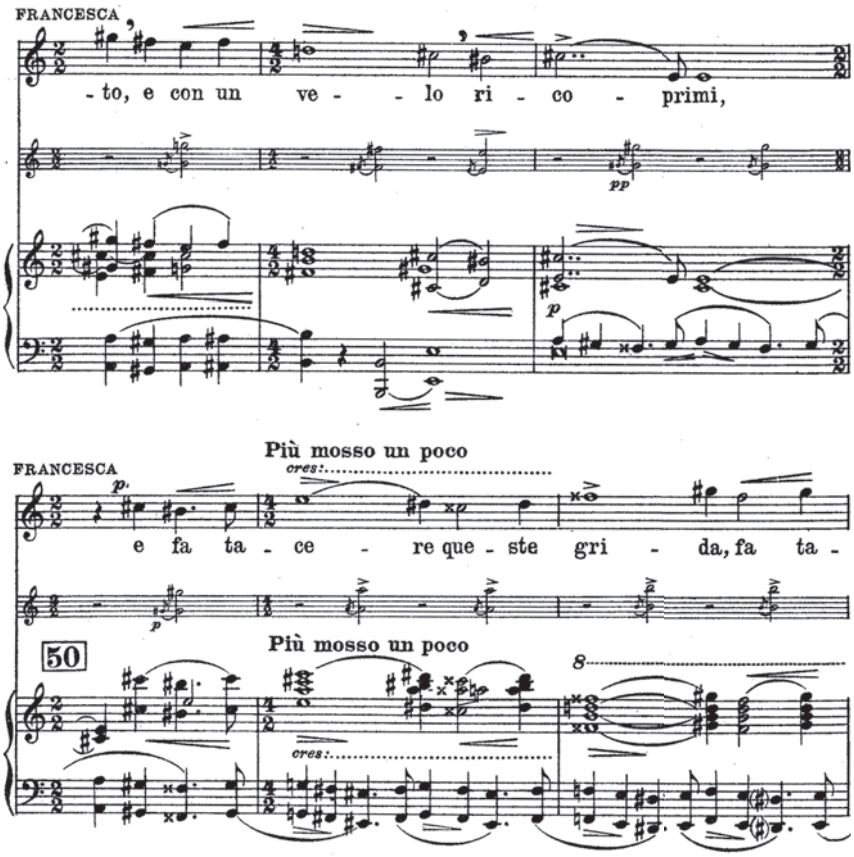
Es. 13. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto II, 5 dopo 13.

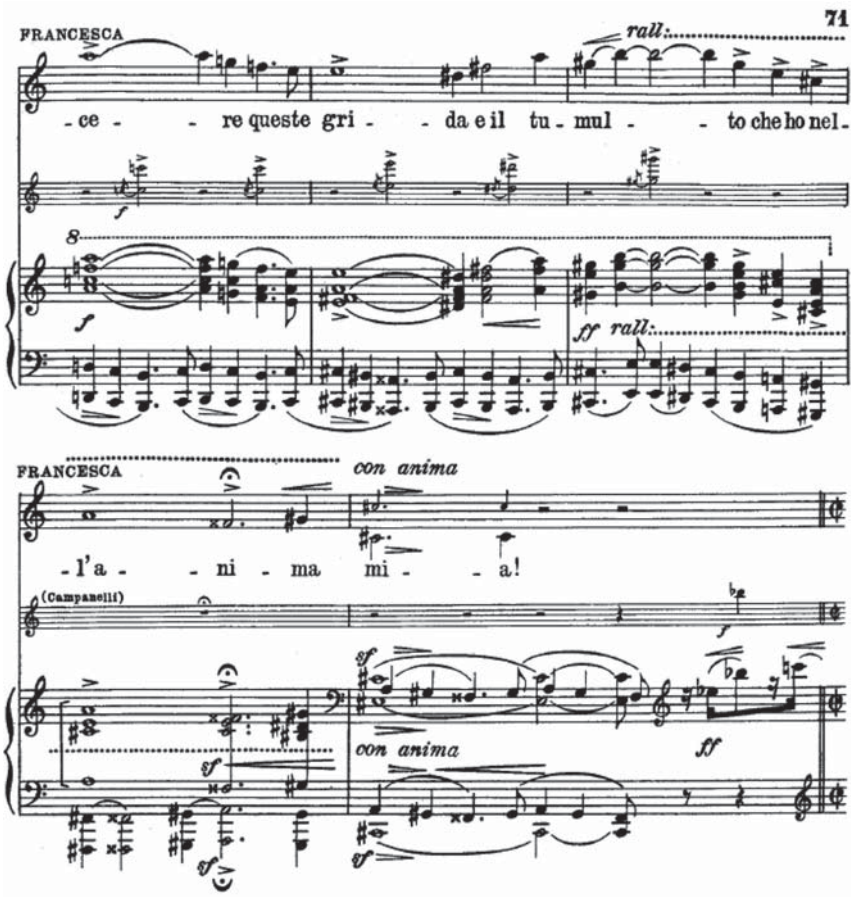


Es. 14. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto II, 2 prima di 15.

momento in cui la rappresentazione del sadismo del personaggio raggiunge il suo culmine, con la sovrapposizione delle urla esasperate dei personaggi: all'esaltata lussuria di Malatestino si sommano infatti le urla fuori scena di Montagna de' Parcitadi e il grido di orrore di Francesca (Es. 16).

Questo indulgere in una vocalità così spinta è certamente uno degli aspetti che ha attirato maggiori critiche al compositore, in un momento in cui l'opera verista era vista da compositori e critici modernisti come un tipo di spettacolo dal quale emanciparsi, simbolo di una tradizione vecchia e da contrastare con la proposta di teatro d'opera radicalmente diverso. Ad esempio, Alfredo Parente giudicava queste esplosioni vocali che si ritrovano in molte opere di Zandonai «turgide ma gratuite e forzate fino all'inutile e





Es. 15. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto I, 50.

sgradevole grido del peggior Mascagni»[29]. Un giudizio largamente diffuso e che andava di pari passo con la convinzione di molti cantanti che la vocalità zandonaniana rischiasse di essere 'ammazzavoci'[30].

Era questa, del resto, un tipo di vocalità che andava in quegli anni per la maggiore, avendo conquistato da qualche decennio il favore del grande pubblico, anche perché ormai praticata dai quasi tutti i massimi interpreti.

---

29 Alfredo Parente, «Il Mattino», 29 gennaio 1961, in Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, ..., p. 77.

30 Gualerzi, *Vocalità e cantanti di Riccardo Zandonai,* in Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, ..., p. 273.

MALATESTINO

toc - - - chi, che i tuo - i ca - pel - li si

cres:

MALATESTINO

cres: rall: a Tempo

pie - ghino an - co - - - ra sul - la mia feb - bre, e....

a Tempo

rall:

115450

255

FRANCESCA

Più mosso

I° Tempo - *deciso*

Or - ro - - - re! Or - -

LA VOCE DEL PRIGIONIERO
(urlato sempre)

Uh!..... Uh!..... Uh!.....

(Archi)

11

Più mosso

I° Tempo - *deciso*

Es. 16. Zandonai, *Francesca da Rimini*, atto IV, 7 prima di 11.

Zandonai, pur essendo un compositore, come abbiamo già ricordato, poco incline a ricercare il facile consenso del pubblico attraverso mezzi retorici d'immediata presa, la fece propria. Il fatto che egli abbia aderito ampiamente agli stilemi vocali tipici dell'opera verista contribuisce a dare conferma del giudizio critico che pone la sua figura a una distanza intermedia tra il modernismo dei coetanei Malipiero e Casella, da un lato, e l'eredità della Giovane Scuola, dall'altro. Interessante è anche il fatto che il graduale invecchiamento di questo tipo di vocalità, che inizierà a mostrare i primi segni del tempo nel secondo Dopoguerra, e il conseguente recupero da parte dei grandi interpreti di una prassi esecutiva indirizzata verso il ripristino del belcanto ottocentesco vada di pari passo con il graduale declino della fortuna presso il grande pubblico del compositore e soprattutto della sua opera maggiore, che fino a quel momento aveva invece goduto di un indiscusso successo. Non è per nulla escluso che questo cambiamento d'indirizzo nella sensibilità di pubblico e cantanti nei confronti di una modalità di canto che aveva profondamente segnato un'epoca sia una delle ragioni concomitanti di questo immeritato declino.

Emmanuelle Bousquet

DEVOILER *FRANCESCA DA RIMINI* A TRAVERS SES MISES-EN-SCENE

Abstract - Through the evidence seen in the films of the various stage productions of Zandonai's masterpiece, different interpretations of this work, made over the years, are analysed and comparisons drawn between the vision of d'Annunzio and that of Zandonai.

Francesca da Rimini est l'opéra phare de Riccardo Zandonai, celui qui a remporté le plus de succès et celui qui a été le plus joué depuis sa création[1]. Pour ce motif, l'étude de cet opéra est essentielle pour comprendre le parcours créatif du compositeur depuis les premières traces de l'élaboration de l'œuvre jusqu'aux multiples témoignages de sa réception dans le temps.

Sur les premières représentations de l'œuvre nous possédons des témoignages écrits (lettres, comptes-rendus, critiques) et quelques photos de scène des costumes et des décors. 23 articles sont répertoriés pour la Première de l'opéra le 19 février 1914[2]. Leurs titres témoignent déjà du succès de

---

1 Pour les dates de représentation, cf. Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1978, pp. 372-387 et *Francesca da Rimini*, «Avant Scène Opéra» n. 259, Paris, novembre-décembre 2010, pp.116-122 et pp. 102-115.

2 Francesca da Rimini *di Riccardo Zandonai - il grande successo al Regio di Torino*, «Il Corriere della Sera», 20 février 1914; Paolo e Francesca *del M° Zandonai - il successo al Regio di Torino*, «Il Corriere d'Italia», 20 février 1914; *La «Francesca da Rimini» al Regio di Torino - le liete accoglienze del pubblico*, «La Vita », 21 février 1914. Les chroniqueurs de «Il Secolo», «La Stampa», «La Sera», «Il Corriere della Sera», «La Gazzetta del Popolo», dans des articles datés du 19 et 20 février 1914, rapportent ensuite, avec minutie, l'exaltation croissante des spectateurs, au cours même de la représentation: plus chaleureux au balcon qu'au parterre, le public aurait rappelé à cinq reprises Zandonai, dès la fin de l'acte I, et, pendant l'entracte, au foyer, il aurait

l'opéra. Ils signalent la notoriété désormais acquise par le compositeur en Italie auprès des critiques et du public.

Le nombre élevé de représentations, dans la péninsule comme à l'étranger et les nombreux articles élogieux publiés lors de ces représentations démontrent par ailleurs l'indéniable succès de l'opéra dans l'entre-deux-guerres. L'œuvre est ainsi montée successivement à Milan, Rome, Naples, Turin, Trieste, Bologne, Bari, Gênes, Palerme, Naples, Pesaro, Venise et Florence. L'opéra est aussi très largement représenté à l'étranger, au Brésil, en Argentine (Buenos-Aires, 1932), en Allemagne (Dortmund, 1939), aux Etats-Unis (New York, 1916), en Egypte (Le Caire, 1923 et 1931), en France (Nice), en Belgique (Bruxelles où à cette occasion le livret en français est écrit par Maurice Vaucaire), enfin au Portugal et en Suisse.

En dehors des frontières, le spectacle connaît un succès identique à celui rencontré en Italie. Ainsi le chroniqueur du «Journal du Caire», comme ses homologues italiens, souligne les qualités de l'opéra, à la suite de sa représentation, en 1923, au Théâtre Royal du Caire. L'opéra est également donné au mois de novembre 1923 à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie où il est célébré avec la même unanimité par les critiques, au point que cet ouvrage devient l'exemple même du drame italien, au même titre que *Tosca* de son rival Puccini, avant d'être reconnu comme l'œuvre singulière du compositeur lui-même. Dans les éditions datées du 10 et 11 novembre 1925, François Rasse dans «Le Soir», Paul Gilson dans «Le Midi», Ernest Closson dans «L'Indépendance Belge» relatent le succès remporté par l'opéra, rejoints par Mangin dans sa chronique de «La Vie Bruxelloise»[3] soulignant l'intérêt théâtral de l'opéra, de veine clairement italienne et son côté spectaculaire :

> Disons tout court que l'entreprise paraît heureuse à la fois en son objet et dans sa manière : l'ouvrage éveille et fixe l'intérêt : « il est bien théâtre »,

---

commenté l'acte de façon favorable. Les spectateurs poussent ensuite trois vivas pour le deuxième acte, rappellent à trois reprises le maître dès la fin du chant de Paolo, pour le féliciter du troisième acte, et, au tomber du rideau, ils acclament, entre autres passages du dernier acte, l'intermède entre les deux tableaux ainsi que le finale. La réussite du spectacle et la célébrité du compositeur se mesurent également aux nombreuses personnalités que les journalistes remarquent, mêlées au public. Outre la présence de la princesse Laetitia et celle de la duchesse de Gênes, on note celle des musiciens Giordano et Alfano, de Mingardi du théâtre de la Scala, celle de Tito Ricordi et de sa famille, de Riccardo Sonzogno et celle des correspondants de nombreux journaux italiens. Plusieurs proches de Zandonai dont Luigi Zandonai, Giovanni Giovannini, Damiano Chiesa, Lino Leonardi, Tancredi Pizzini, Lino Bevilacqua, Emilio Santuari, Nino Bazzani, Pierino Marzani assistent à la première.

3 H. Mangin, *Francesca da Rimini*, «Le Peuple», 10 novembre 1923.

> comme on dit dans l'argot parlé sur le plateau ; ses défauts eux-mêmes seront, à beaucoup, plus sympathiques encore que ses qualités : les amateurs de drames ne dédaignent pas, en effet, les mortalités intensives, qui sont en honneur chez les Italiens : tout comme dans la «Tosca», il y aura au cours de l'action, quatre cadavres, d'importance graduée ; avec derechef, ce grand frisson d'épouvante qui ressuscite l'ère sanglante des Mérovingiens [...]. Le public fit à cette œuvre nouvelle un accueil vigoureusement sympathique, séduit d'abord par l'intérêt du sujet, il fut bien vite conquis par le mouvement et les coloris du spectacle. Les 1er et 3ème actes ont fait spécialement l'objet d'ovations réitérées, où l'orchestre et les chœurs prenaient leur large part.

Le nombre de représentations baisse largement après la Seconde Guerre et, par conséquence, les témoignages de réception. L'évolution des techniques a permis toutefois de diversifier les témoignages, écrits, audio et surtout vidéo :

- RAI (1960) : document en noir et blanc et en *play-back* sur une bande-son pré-enregistrée lors d'un concert public. Marco Lanfranchi, pionnier des captations, multiplie les mouvements de caméras. Il fixe les duos sur plans rapprochés et ainsi ajoute d'autres images comparées à un opéra filmé dans un théâtre. Architectures légères pour décor. L'enregistrement reste cependant très daté.
- Vérone (1980) : architecture imposante de briques rouges et végétation foisonnante. Les costumes s'inspirent directement des peintures préraphaélites de Dante Gabriele Rossetti dans une chorégraphie assez imposante. La scène de la bataille (acte II) dans l'escalier de la tour avec lumières rouges de la bataille est saisissante.
- New-York (1984) : 68 ans après le début à New York (décembre 1916), la nouvelle version est spectaculaire. Première scène: la porte en fer qui sépare le palais du jardin rappelle des motifs décoratifs à la Tiffany, avec du marbre noir et des décorations dorées qui renvoient au Vittoriale (l'arc à fleurs, le centre floréal, le tombeau) ; la scène entre Francesca et Paolo avec des parois obscures et des lumières lunaires à travers une fenêtre d'où on aperçoit la mer; les costumes de Franca Squarciapino rappellent l'Art Nouveau avec ses broderies florales.
- Palerme (1995) : la valeur est surtout documentaire, avec Raina Kabaivanska et José Cura. L'architecture est composée de quelques éléments en bois et de rideaux.
- Macerata (2004) : la vision proposée par Massimo Gasparon (des tissus très riches, une architecture simple, la dilatation de l'espace) rappelle les mosaïques de Ravenna (la litanie des femmes à San Vitale), mais des tableaux très statiques et le *kitsch* des scènes intimes soulignent, comme

au premier acte une réminiscence de Strauss. Interprètes : Daniela Dessì e Fabio Armiliato.
– Paris (2011) : on en parlera ci-dessous.
– New-York, MET (2013) : reprise de la mise-en-scène de 2004.

Sandro Cometta critique l'ensemble des captations en ce qui concerne «l'incapacité des metteurs en scène [...] de rendre vivante l'œuvre de Zandonai, de sortir d'une esthétique figée qui tente de concilier le monde de d'Annunzio avec une vision du Moyen-Age qui depuis des décennies ne cesse d'évoluer. Cette incapacité condamne la plupart des mises en scène de *Francesca* à vieillir très vite»[4].

La mise en scène de l'opéra dans le temps n'a pas connu de différences de lecture essentielles, même dans les versions les plus récentes données à l'Opéra de Paris, en 2011, et au MET en 2013. Plusieurs raisons de nature sociologique peuvent en partie expliquer cette cohérence entre les versions: une méconnaissance relative, notamment du public français actuel (Paris, 2011), pour les opéras dit véristes, qui oriente le metteur en scène vers une illustration quasi didactique de l'œuvre; un goût pour une lecture fidèle du répertoire dans certains théâtres d'opéras tels que celle de Macerata (2004) et du MET (1984, 2014).

La similitude des lectures est également liée à la structuration dramaturgique particulièrement homogène de l'œuvre : les différentes mises-en-scène sont guidées par un ensemble de didascalies détaillées (reprises dans leur intégralité des didascalies de Gabriele D'Annunzio écrites pour sa pièce de 1901) et une adaptation de la pièce de théâtre en opéra bien élaborée par Tito Ricordi qui utilise simultanément une progression linéaire et une forme cyclique du récit.

Cette structuration privilégie l'expression de la cohérence du sens inscrite dans une vision très esthétique de l'œuvre, à travers le principe de synthèse des éléments dramaturgiques (musique, texte, mise-en-scène) revendiqué par Zandonai.

Dans un contexte de célébration de la nation, à la veille de la Première Guerre mondiale, cette œuvre symbolise une union patriotique rêvée entre un public, son auteur, D'Annunzio, et un compositeur, Riccardo Zandonai. Elle rend ainsi hommage aux fondements mêmes de la culture italienne, à ses artistes et à ses écrivains illustres (le thème de *Francesca da Rimini* s'inspire de deux textes du XIVe siècle, le chant V de l'*Enfer* de la *Divine comédie* de Dante et une nouvelle inspirée de l'histoire de *Francesca* attribuée à Boccace et objet d'une nouvelle publication au XIXe siècle).

---

4 Sandro Cometta, *Vidéographie*, *Francesca da Rimini*..., pp. 111-115.

Cet ancrage dans l'histoire et la culture italiennes assure à l'auteur, Gabriele D'Annunzio, comme au compositeur, Riccardo Zandonai, une légitimité nationale. Tous deux intègrent en même temps ce récit dans un mouvement artistique attentif à la restitution d'une époque. Il ne faut pas voir, pour autant, dans cet effort, le souci d'une restauration purement archéologique mais bien, comme le suggère D'Annunzio dans sa pièce de théâtre, et en particulier au travers des didascalies, la représentation d'une Italie immuable, célébrée sur scène, qui rassemble les acteurs comme le public, dans un même théâtre, tous unis dans une même célébration.

Cette adhésion explicite de Riccardo Zandonai à l'art dannunzien se renforce dans la création à travers les principes de synthèse des éléments dramaturgiques, en écho aux principes wagnériens d'art total (il fait un modèle à égaler : «Qui sait si ce ne sera pas un *Tristan et Isolde* italien», écrit-il à son ami Leonardi, en 1912), en particulier à travers la mise en espace qui est également source essentielle de rapprochement entre l'œuvre zandonienne et dannunzienne.

Il faut ajouter à ces éléments d'analyse, un attrait de la part du compositeur pour l'usage du *kitsch*, comme élément de démarcation et de dépassement face aux mouvements artistiques de son époque.

Puisant ses exemples dans l'art italien de cette même époque, Umberto Eco définit le *kitsch* comme «ce mélange que les artistes s'évertuent à réaliser de ce qui relève des principes d'un art classique, en ce qu'il a de plus aristocratique, facilement reconnaissable et donc 'consommable' par la masse».

Mettre en valeur l'usage du *kitsch* dans l'œuvre de Zandonai permet de donner corps à des éléments éparses de son inspiration pour ses premiers opéras (même si cette inspiration est tempérée à travers l'adaptation de chacune des œuvres) :

1. Cet usage donnerait une cohérence aux choix des œuvres premières : l'exagération de l'écriture littéraire en ce qui concerne *Conchita* (le traitement du personnage, l'exagération des dialogues), *Melenis* (choix de la pièce de Louis Bouilhet avec une écriture hyper sophistiquée et utilisation à l'extrême des litanies de noms de poissons etc.), *Francesca da Rimini* (choix de l'écriture dannunzienne, maintien des didascalies, témoignage de ce goût sophistiqué pour une écriture minutieuse et extrême dans ses usages de la description des décors et des personnages), *Giulietta e Romeo* (dans la même lignée de *Francesca* mais peu inspiré, ce qui peut expliquer le relatif échec de l'œuvre et le peu d'adhésion du public).
2. Cet usage du *kitsch* serait d'une part une réponse de Zandonai aux différents mouvements de l'époque, Futurisme en tête ; il permettrait

d'autre part le dépassement du vérisme dont le mot d'ordre est de traduire sur scène le réel à travers des faits, des actions et des sentiments alors que l'usage du *kitsch* permettrait de sublimer le réel.

3. L'utilisation du *kitch* renforcerait par ailleurs le lien entre artiste et public. L'expression du détail alliée à l'exagération des procédés dans la musique, les dialogues, les décors ou la mise en scène doit aboutir à une adhésion renforcée du public (et non une éducation prônée par l'art avant-gardiste).

Son utilisation est d'autant plus facilitée que les nouvelles technologies participent à l'excès qui le caractérise : l'usage de plus en plus innovant des lumières[5] et l'intérêt accru pour le cinéma bientôt concurrent dans les spectacles lyriques ; ce qui oblige l'accentuation du caractère 'total' des œuvres et le renforcement des effets à travers la mise-en-scène, en accélérant le rythme des scènes et surtout en stigmatisant le réel par l'accumulation de détails scéniques.

Bien que proche, dans son rôle métaphorique, de l'usage qui en est fait à l'époque médiévale, âge d'or de la civilisation italienne, l'usage du symbole utilisé dans la scénographie dannunzienne tourne pourtant au pastiche et s'accorde à l'expression du *kitsch*. Il ne recouvre plus, alors, la même signification. Tout comme dans l'acte II et IV la coupe de vin est représentation d'une eucharistie mais aussi de l'enchantement amoureux, dans les actes I et III, le groupe de jeunes filles qui apporte des guirlandes de narcisses blancs et de violettes tenues par un fil d'or, projections médiévales chrétiennes de la pureté et de la croyance dans la foi, suscite de fait le désir et l'amour terrestre des héros du drame plus que celui d'une transcendance divine[6].

Parmi les représentations les plus récentes dont nous possédons des images, celle du Metropolitan Theatre, en 1984, avec Renata Scotto et Placido Domingo, redonne vie à cet élan *kitsch* début de siècle (Fig. 11, p. 208: New York, reprise de 2013 avec la mise-en-scène de 1984).

---

5 Il faudra cependant attendre l'entre-deux-guerres pour que les avancées en ce domaine proposées par l'école allemande d'architecture ou des scénographes tels que Edward Gordon Craig – opposé au vérisme et l'historicité, et centré sur la symbolique des personnages – puissent rivaliser avec les toiles peintes. Des avancées souvent refusées par les éditeurs et les théâtres et cela malgré l'intérêt que les compositeurs portent à ces évolutions.

6 L'affiche en couleur de Giuseppe Palanti représentant Francesca et Paolo enlacés présente bien plus le désir dans un style fin-de-siècle qu'il n'insiste sur la dimension mystique de l'œuvre.

La version de l'opéra donnée à l'Opéra Bastille, en 2011, mise en scène par Giancarlo Del Monaco avec Roberto Alagna et Svetla Vassileva l'est encore plus dans le sens où elle cumule, dans une mise en abîme, la vision *kitsch* dannunzienne et la réélaboration du metteur en scène, à partir du visage de D'Annunzio projeté en transparence sur le rideau de scène. Le décor reprend des éléments parmi les plus incongrus de la villa dannunzienne (décors muraux, citrouille en verre, multiplication des éléments floraux, prou de corvette militaire), les costumes rappellent à la fois l'intemporalité de l'intrigue et les références à la légende de Tristan et Iseult (duo entre Paolo et Francesca). L'ensemble doit présenter au public du XXIème siècle, cent ans après la première représentation de l'opéra, la volonté de D'Annunzio et celle de Zandonai d'inscrire cette œuvre dans un art total, poussé à l'extrême dans l'expression des éléments dramaturgiques (Fig. 10, p. 208).

Faisant fi du vrai et du factice, de la beauté et de la laideur, de l'ancien et du moderne, l'inspiration du poète D'Annunzio est très symboliquement et en totalité rassemblée dans la villa qu'il occupe près du lac de Garde, le *Vittoriale degli Italiani*. Elle est, telle une scène de théâtre, le lieu central de sa pensée tout entier consacré à rendre visible, palpable, sa 'représentation totale' du monde. Mais là où l'esthétique depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance et plus tard celle de Richard Wagner – dont D'Annunzio n'a jamais caché les influences – renvoie à un possible ordonnancement du monde, c'est la fonction purement poétique, sans ordre apparent, des accumulations *ad infinitum* qu'ils entassent dans la vie comme dans ses pièces de théâtre devenues livrets d'opéras qui nous interpelle ici. Et c'est bien un culte pour l'exceptionnel, très 'aristocratique', si cher à D'Annunzio, qui nourrit ces précieuses collections tout autant que ses œuvres théâtrales perdues dans une nature-jardin totalement recomposée. L'exagération des scénographies florales dannunziennes utilisées à cette époque au théâtre comme à l'opéra met ainsi en évidence un goût *Liberty* très prononcé. Cette nature reconstruite sur scène et artificielle dans sa représentation qui fonde l'Art Nouveau, est à cette époque un des éléments du *kitsch* européen particulièrement prisés par le public. Le théâtre lyrique symbolise en effet bien plus qu'un lieu social, il est aussi un lieu d'utopie où se mêlent des imaginaires multiples: celui des acteurs de la création mais encore des publics. Il est un espace géographique qui concentre les bouleversements historiques et intimes de ceux qui le peuplent. Dans l'espace européen à cheval entre le XIXème et le XXème siècle, ce lieu idéal ne cesse d'être questionné, modifié, renouvelé. En Italie, le lieu théâtral devient le témoin des bouleversements sociaux, politiques et artistiques auxquels, comme nous l'avons précisé précédemment, sont confrontés les artistes. Nous revenons, par ce biais, aux origines de l'opéra, c'est-à-dire une représentation du monde. Cet idéal est

repensé en ce début de XXème siècle à travers l'union des subjectivités, celle des acteurs du processus créatif (compositeur, librettiste, metteur en scène, entre autres) et du public, et cela afin d'obtenir une adhésion universelle, au-delà du temps, de l'espace et des modes. Pour Riccardo Zandonai, la scène cumule ses inspirations. Contrairement aux avant-gardes qui verront dans le lieu théâtral l'espace rétrograde à bannir de toute modernité, l'espace théâtral – le bâtiment comme la scène – demeure, aux yeux du compositeur, comme à ceux de beaucoup d'autres, mais toutefois sans beaucoup d'avenir, un lieu cathartique de l'altérité sociale et individuelle.

Cette mise en scène a été incomprise et décriée par le public lors de la Première et par la critique[7]. Preuve en est, ces différentes critiques publiées au lendemain des représentations parisiennes :

> [...] Il reste la mise en scène… Moins on en dira, mieux ça vaudra. Que Giancarlo del Monaco aime les lectures illustratives, certes ; mais qu'il se contente d'un décor colossal et lourdaud pour y caser les chanteurs avec une imagination de Playmobil : quel gâchis ! «Ce chef-d'œuvre inconnu aurait dû le rester», perruchait un élégant, à l'entracte. Monsieur, pour éviter le naufrage, il fallait fermer les yeux...

Noël Tinazzi écrit encore pour la revue «Rue du théâtre»

> Comment mettre en scène cette histoire de bruit et de fureur traversée par une foule de personnages et censée se passer au XIIIème siècle ? Le metteur en scène Giancarlo del Monaco a renoncé à la reconstitution historique et a préféré la mise en abîme. Il en a fait le fruit de l'imaginaire de D'Annunzio, une vision qu'il a située dans son palais des bords du Lac de Garde, le Vittoriale, que le poète nommait justement le « lieu de l'imaginaire ». En fait, ceux qui connaissent l'endroit le trouvent d'un *kitsch* inouï, surchargé d'un fatras d'objets de toutes sortes et de reproductions d'œuvres d'art, sculptures, peintures...
> Sur la scène de la Bastille, on passe donc de la cour fleurie d'un palais médiéval façon troubadour 1900, à la tour néo-gothique de Rimini d'où parvient l'écho d'une invisible bataille avant de pénétrer dans l'étouffante chambre de Francesca, copie de celle de D'Annunzio. Le tout sous les auspices très mortifères du masque mortuaire du poète dont la photo est projetée sur le rideau de scène entre chaque acte.
> Résultat, l'opéra qui se voudrait évanescent est plombé par tant de citations et l'art Nouveau qu'il revendique paraît très daté. De plus, il faut attendre l'arrivée de Roberto Alagna au deuxième acte pour trouver quelque charme à la musique qui jusque là semble noyée dans la grandiloquence et le pom-

---

7 www.lefigaro.fr/theatre/2011/02/02/03003-20110202ARTFIG00691-roberto-alagna-de-retour-a-l-opera-de-paris.php

pier. Et il faut passer le cap des deux premiers actes (et des entractes qui les ponctuent) pour voir l'opéra décoller et s'intéresser vraiment au sort de deux amants. Encore trouve-t-on bizarre, et passablement pervers, de les entendre toujours évoquer des antécédents célèbres, Tristan et Yseut, Lancelot et Guenièvre, pour s'échauffer avant – si l'on peut dire – d'entrer en matière ! »[8].

et ajoute plus loin :

Le bonheur d'entendre enfin l'ouvrage en scène est certain. Celui de le voir beaucoup plus modéré. Importée de Zurich, la production de Giancarlo del Monaco déçoit et par son concept global, et par sa mise en œuvre. Plutôt que nous plonger dans l'atmosphère médiévale fantastique et morbide de Dante, le metteur en scène nous invite dans les surcharges fastueuses de l'époque de Gabriele d'Annunzio. Je n'ai par principe rien contre les transpositions temporelles. Pourtant, renoncer à tout ce que peut-avoir de suggestif les ombres et noirceurs d'un Moyen-âge légendaire me paraît incompréhensible à qui se contente d'une lecture au premier degré. Cet opéra appelle à l'onirisme, à l'imaginaire. Le banaliser de la sorte jure avec tout ce que ce sujet possède d'originale grandeur, de force poétique et expressive. Nous attendions une histoire d'amour morbide où se mêlent sang, sperme et sueur, et on nous sert une comédie bourgeoise. Lorsque l'histoire est plus grande que nature et touche au mythe et à l'onirisme, le meilleur traitement reste souvent la suggestion la plus simple. Ici, Giancarlo del Monaco nous inonde de tout un fatras de décors et de costumes lourds, indigestes et abominablement kitsch qui tue tout imaginaire à l'œuvre. Qui voudrait croire que ces amants sont de légende dans leur intérieur bourgeois surchargé de luxes de nouveaux riches et de statues colossales enfilées les unes derrière les autres ? Pire encore, la débauche de décors surchargés impose un découpage de l'œuvre assassin : trente minutes puis entracte, trente minutes à nouveau, puis entracte encore, et enfin une heure trente de troisième partie entrecoupée de deux précipités bien longuets... Pour parachever ce pénible tableau, ne reste plus qu'à ajouter sans coup férir une direction d'acteurs digne des plus mauvais soirs des Arènes de Vérone : soldats en rang par deux et en petite foulée sortis tout droit d'Astérix, attitudes caricaturales, tombées à genoux et autres signes de croix, course poursuite en chaise roulante, et même l'ultime image, vulgaire à souhait, d'un Giovanni brisant en deux sa lance de rage… N'en jetons plus : l'entreprise est un échec, et bien souvent d'un goût fort douteux, à l'instar de ce masque funéraire de d'Annunzio que nous impose la production en rideau de scène, et même parfois en surimpression. Preuve s'il en est qu'à trop vouloir souligner on ne montre plus rien, et que la débauche de moyens ne remplace jamais une sensibilité vraie. Le tombereau de huées déversées par la salle sur le metteur en scène lors des saluts finals – mais aussi à l'issue des premiers tableaux – n'est décidément pas volé. Devant tant de vieilleries

8 www.ruedutheatre.eu/article/1239/francesca-da-rimini/

> désormais tant datées dans leur esthétique théâtrale, on glisserait volontiers à l'oreille de Nicolas Joel ce mot si juste de Gustav Mahler : « La tradition c'est la transmission du feu et non pas des cendres »[9].

Dans ce temple de la haute culture, le public semble avoir été bafoué par une représentation qui ne symbolise pas sur scène l'image de la modernité du début du XXème siècle, telle qu'il se l'imagine au début du XXIème siècle. Les questionnements au centre de la pensée occidentale depuis le romantisme, sur les liens entre «nature et culture» qui sous-tendent l'ensemble des théories artistiques que nous avons citées, semblent ne plus être viables. Elle est l'une des clés pour saisir l'expression du *kitsch* sur scène au début du XXème siècle, symbole d'un art aristocratique et partagé par tous et dont la vision présentée sur la scène de l'opéra Bastille se veut l'illustration.

L'usage du *kitsch* a été l'une des traductions sur scène, parmi d'autres, de la volonté de la part des artistes italiens de donner une réponse, le plus souvent vouée à l'échec, à la crise politique, économique, culturelle dans laquelle était alors plongée la Péninsule.

Gabriele D'Annunzio, poète et dramaturge, chantre de l'Unité nationale, déjà, en 1887, témoigne de cette crise lorsqu'il déclare dans un article du journal «La Tribuna» que le théâtre lyrique, l'art national par excellence, était mort et qu'il entrait dans une phase de transition dont on ne pouvait connaître le résultat. Une génération plus tard, au début du XXème siècle, les éléments dramaturgiques (livret, musique, scénographie) qui composent l'opéra italien sont plus que jamais remis en cause par les mouvements d'avant-garde ; comme l'étaient, par voie de conséquence, les rôles de chacun des acteurs qui prenaient part au processus créatif : le compositeur, le librettiste, l'éditeur, le scénographe. Sont également critiquées les institutions qui œuvrent à la diffusion des opéras, en particulier les théâtres et leur direction ainsi que les maisons d'éditions, en premier lieu les éditions Ricordi.

Malgré ces références prégnantes, Zandonai s'approprie l'œuvre de D'Annunzio à travers un travail de réduction de l'action et des images et des symboles que le texte théâtral véhicule (les symboles largement amputés de leur signification, transposition en œuvre opératique oblige, pour ne laisser que l'accumulation des noms et des choses et transposer la symbolique aussi bien à la composition musicale et à la voix) et par intégration de cet acmé dans le premier cycle de ses ouvrages, celui des «jeunes filles

---

9 http://operachroniques.over-blog.com/article-francesca-da-rimini-bastille-31-01-2011-67055664.html.

en fleurs» (*Conchita, Melenis, Francesca da Rimini, Giulietta e Romeo*) en référence à Proust et à l'inspiration début de siècle *Liberty* largement inscrit dans les opéras de cette époque et d'intégration personnelle et volontaire de Zandonai, alors qu'il n'est pas encore citoyen de ce pays, dans le monde de l'opéra italien; à l'inverse de son attitude ultérieure d'éloignement progressif du pouvoir fasciste et un rapprochement à d'autres références (l'enfance, la montagne, la légende, le christianisme).

Federica Fortunato

FRANCESCA DA RIMINI DI FRANCO LEONI. COINCIDENZE DI UN ARCO STORICO

Abstract - Musical works on the hyper-romantic Paolo and Francesca theme are countless: not only the theatre, but also the ballet, the tone poem and other instrumental genres provide an imposing repertory, which is gradually becoming better known. After a short survey of the changing interpretation of Francesca's character throughout the XIXth century, this study focuses on the chronological parallel between Zandonai's opera and the nearly forgotten Franco Leoni's *Francesca da Rimini* (Paris, 1913), after the play by Francis Marion Crawford (Paris, 1902).

Se è affascinante ricomporre un quadro della pluralità delle *Francesche* ottocentesche in musica, tracciarne un albero filogenetico non è impresa agevole; si è cominciato presto a tenere conto dell'accumularsi di sguardi sul soggetto, così che ormai numerosi e autorevoli sono i regesti di resa del tema in forma pittorica[1], letteraria e musicale[2]. Per quanto sia nota la

---

1 In uno studio recente vengono fornite alcune cifre complessive: «a una prima sommaria ricognizione, sono oltre trecentocinquanta i dipinti, le sculture e le incisioni dedicati a Francesca realizzati tra il 1795 e gli anni Cinquanta del Novecento, solo considerando gli autori di una qualche fama». Ferruccio Farina, *Dall'inferno al paradiso: appunti sulla trasformazione di Francesca da Rimini nelle arti visive fra XV e XX secolo*, in *Women in Hell-Donne all'inferno: Francesca da Rimini tra peccato, virtù ed eroismi,* a cura di Ferruccio Farina, Romagna Arte e Storia, Rimini 2013, p. 215. Ricordiamo che a Rimini da più di vent'anni si dedicano regolarmente iniziative a carattere divulgativo (mostre, corsi, conferenze), connesse ad un impegno di ricerca su nuovi documenti, intrecci culturali, interpretazioni.

2 Non completa, benché imponente e aggiornata, è *The Dante Encyclopedia,* a cura di Richard Lansing, Garland, New York 2000. Tra i contributi più recenti segnaliamo il saggio di Paolo Peretti, *La Divina Commedia in musica: Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, in «Studia Picena», LXXVIII, Ancona 2013, pp. 277-351.

fortuna musicale del soggetto, sorprendenti sono il numero e la varietà di opere che hanno costellato il secolo del Romanticismo continuando con vitalità anche in quello, più disincantato, che gli succede. Tragedie liriche per la maggior parte, ma anche altri generi drammatici (*Singspiel*, balletto, azione mimico-coreografica, oratorio, melologo), vocali (romanza, canzone[3]), strumentali (sinfonia, poema sinfonico, pagina pianistica, organistica, da camera, ...).

Contabilità

Alla vigilia della *Francesca* zandonaiana usciva un aggiornato studio sulla presenza di soggetti danteschi nel teatro, con attenzione specifica a quello musicale[4]. Già con le conoscenze di inizio secolo l'elenco era impressionante; compilazioni successive hanno permesso di integrare opere e dati, sia pure con qualche inevitabile discrepanza e soprattutto con elementi dubbi presenti in fonti anche di buona affidabilità. Nell'indagine preliminare a questo scritto si sono contate 38 opere (solo relativamente al teatro lirico) nei novant'anni (1823-1913) che, partendo con la *Francesca da Rimini* di Feliciano Strepponi su libretto di Felice Romani, precedono quella di Zandonai.

Non si tratta di mera curiosità contabile: la messa in lista di questi lavori fa emergere in modo tangibile il brulicare di produzioni sul tema, la loro distribuzione geocronologica, la valenza catalizzante del personaggio e della vicenda, gli intrecci tra libretti e fonti diverse (Dante, ovviamente, e Silvio Pellico, ma anche Boccaccio e tradizioni spurie o reinvenzioni ardite), la varietà di impostazioni drammaturgiche (trama autonoma, storia incastonata nella cornice originale con Dante, Virgilio e anime dannate in scena, parodia vernacolare), permettendo una ricostruzione più articolata delle metamorfosi del soggetto[5].

In un recente saggio Alessandro Zignani fornisce una propria interpretazione relativa agli elementi di presa specifica del soggetto in ambito musicale, parlando di etica della passione, di tempo metafisico della dannazione, di

---

3 Un primo 'reperto' ottocentesco è *Episodio di Francesca da Rimini* (1820), 'canzone' di Luigi Confidati. Successivamente i versi di Antonio Ghislanzoni dal titolo *Noi leggevamo insieme* avranno varie intonazioni, tra cui quelle di Giacomo Puccini (con il titolo di *Storiella d'amore,* 1883) e di Amilcare Ponchielli (1889).

4 Arnaldo Bonaventura, *Dante e la musica*, Raffaello Giusti, Livorno 1904.

5 Già il fondativo studio di De Sanctis (nei *Saggi critici* del 1869) aveva alle spalle mezzo secolo di 'Francesca renaissance' con non poche riflessioni sia d'autore che di penna amatoriale.

aspetti pulsionali e ambiguità comuni sia alla sfera del sentimento che al linguaggio della musica. Tratteggiando una linea ermeneutica rispetto alle letture storiche del tema, l'autore descrive la parabola della piena trasformazione di Francesca da peccatrice a «icona nella quale chiunque si può identificare e nella quale può riconoscere, senza riserve etiche e morali, le proprie passioni e i propri sentimenti»[6].

1815

Nel susseguirsi di *Francesche* colpiscono alcune coincidenze, in particolare quelle che segnano l'inizio e la fine di quell'arco cronologico che ai nostri fini (giustificati dal nascere di un variegato, ma in qualche modo coeso filone tematico e dal suo successivo diradarsi) facciamo partire dal 1815-16 con la doppia scintilla innescata da Silvio Pellico e Leigh Hunt e concludiamo nel 1913-14 soffermandoci su una doppia convergenza, letteraria e musicale con le opere 'firmate' Crawford-Leoni e D'Annunzio-Zandonai.

Come è immediato riconoscere nella pittura, ovviamente anche le Francesche cantanti riflettono i diversi stili artistico-culturali del loro tempo, presentando sfumature e veri rovesciamenti di interpretazione del personaggio e della vicenda[7]. La cosa è complicata dalle fantasiosissime manipolazioni degli intrecci che costituiscono di per sé motivo di curiosità e dalla relazione delle diverse Francesche con contesti differenti. Non sembra si possa riscontrare una parabola lineare in queste relative metamorfosi (dal senso del peccato alla liberazione della sensualità); c'è, questo sì, e non stupisce,

---

6 Alessandro Zignani, *Le disavventure del tema, Paolo e Francesca: un'ossessione per musicisti*, in *Un bacio, un mito... Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini,* seconda edizione, Rimini, Museo della Città, 4-6 luglio 2008, Romagna Arte e Storia, Rimini 2009, p. 222.

7 Tra diversi esempi di studio della trasformazione caratteriale e comportamentale della protagonista, citiamo un passaggio conciso ed efficace di Letizia Putignano; passando in rassegna alcuni libretti di opere 'minori', con la *Fantasia drammatica* di Mario Rapisardi (pubblicata nel 1872) e con la *Fantasia lirica* di Raffaello Svicher musicata da Carlo Graziani-Walter (prima esecuzione nel 1885), l'autrice trova una profonda mutazione all'altezza degli anni '70-'80 dell'Ottocento: rivendicando la propria azione, Francesca «ha ormai varcato le soglie della prudenza dettata dai codici ottocenteschi. La scelta che qui le si presenta la proietta verso i confini dell'assoluto, ma riabilita, in primo luogo, la sua dignità; e, per la prima volta, la sua condanna eterna, ora liberamente accettata, assume i toni di un trionfo». Letizia Putignano, *Francesca da Rimini: la fortuna di un soggetto in opere dimenticat*e, in *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, a cura di Guido Salvetti, Guerini Studio, Milano 1994, p. 138.

un progressivo 'farsi carne' della protagonista, un passaggio dall'innocenza totale, monacale (con uno strappo idealistico rispetto al modello dantesco) a diversi gradi e modi di riconoscere e rivendicare i diritti del sentimento.

Ma proprio le due *Francesche* 1815 sembrano contraddire questa interpretazione 'evoluzionistica', presentando approcci creativi e sguardi *ab origine* notevolmente diversi.

The Story of Rimini è forse l'opera poetica più nota di Leigh Hunt, figura minore ma strategica nella letteratura romantica inglese; apparsa nel 1816 ma completata l'anno precedente, viene direttamente dall'incontro con l'*Inferno* dantesco e sembra non avere alcuna relazione con il perfettamente contemporaneo dramma di Silvio Pellico. Nei quattro canti in cui si dipana la vicenda dei due innamorati grande cura è data alla ricostruzione d'ambiente materiale (armi, vesti, ...) e soprattutto naturale. Lettura dal Libro, innamoramento, incontri amorosi, duello tra fratelli, morte di Paulo, pazzia di Guido: tutto avviene all'aperto, tra acque e alberi, prati e giardini, aprendosi su un corteo nuziale in primavera e chiudendo specularmente gli ultimi versi con quello funebre, in autunno. Gli stimoli e gli obiettivi di Hunt sono plurimi: la fascinazione per la storia (ambienti e costumi) e per la vicenda, la valorizzazione della portata universale di questa, la rappresentazione di un'umanità ugualmente universale attraverso dettagli politico-sociali; ma anche una ricerca di stile e di sperimentazione poetica che influenzerà i contemporanei a partire da Keats. Domina l'aspetto narrativo-descrittivo, con dialoghi dal tono a volte quasi domestico («May I come in?» chiede Paulo nella scena che si concluderà con «That day they read no more», avendo in risposta: «Oh, yes, certainly»).

Originale e di un estetismo estenuato è la morte di Francesca che, all'apprendere la sorte dell'amato, si richiude in preghiera prima di spegnersi sul letto:

> There lay she praying, upwardly intent
> Like a fair statue on a monument.

Le ancelle la vedono tremare spasmodicamente («sharply») e poi immobilizzarsi all'improvviso: «The gentle sufferer was at peace in death».

Morte come unico rimedio all'ipocrisia e alla 'caduta': Francesca è «the struggling, virtue-loving, fallen she» (Canto IV) che si consuma nella morsa di colpa e passione, anticipando l'emaciata sensualità di figure preraffaellitiche. Lo sguardo di Hunt è carico di compassione, giustificazione degli impulsi naturali, condivisione di scelte derivate dalla legge del cuore contro una morale di repressione e sacrificio.

Morale alla quale invece aderisce nel modo più rigoroso la contemporanea creatura del patriota di Saluzzo.

Nel 1824 Stendhal scriveva sul «Globe»:

> Le pauvre Pellico, le premier Poète tragique du continent peut-être, va sortir du Spielberg dans quelques mois. [...] Il faudrait que le public sût que *Francesca da Rimini* est ce que la langue italienne a produit de plus ressemblant à Racine[8].

La considerazione critica da parte di artisti e intellettuali accompagna il successo straordinario della prima rappresentazione a Milano della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico[9] che sembra incendiare tutta Europa ben prima della pubblicazione nel 1818.

Donna angelicata in grado sublime, condannata alla sofferenza, archetipo romantico fortemente venato di una sorta di neoclassicismo protorisorgimentale, l'eroina di Pellico è una vittima che, senza ombra di colpa, si sottomette al padre[10] e combatte (soccombendo ad una successione di svenimenti in scena e fuori) l'attrazione per il cognato contro il quale professa 'ufficialmente' l'orrore, in quanto uccisore del fratello di lei. La gelosia omicida di Lanciotto è quella cieca e immotivata di Otello e Francesca/Desdemona trarrà consolazione e pace dal suo stesso sacrificio. Eppure questa giovane non è definita solo dal suo privato sentimentale; insieme alle virtù passive di obbedienza e pudicizia, è presentata come attiva, compassionevole, interessata alla giustizia:

> LANCIOTTO Pietosa cura in lei nasce d'udire
> Degl'infelici le querele, e spesso
> Me le recava, e mi diceva: Io t'amo
> Perché sei giusto e con clemenza regni.
> [...]
> Cento vergini e cento alzano ognora
> Preci per lei, ché le protegge ed ama.
>
> (Atto I, scena I)

---

8 STENDHAL, «Le Globe», 30 novembre 1824.

9 Al Teatro Re il 18 agosto 1815, protagonista Carlotta Marchionni, poi la sua allieva Adelaide Ristori. Anche se è in discussione la sua primazia cronologica (una *Francesca da Rimini* sarebbe stata scritta da Eduardo Fabbri nel 1801, ma rappresentata solo nel '16), è fuori da ogni contestazione che da questo dramma prenda avvio la lunga teoria di lavori successivi.

10 Nel dialogo con Guido, arrivato da Ravenna su richiesta di un Lanciotto preoccupato, Francesca stessa sottoscrive questa rappresentazione: «chiamata /Alle nozze io non era. Il vel ti chiesi; / Tu mi dicesti che felice il mio / Imene sol ti farebbe... io t'obbedii» (Atto II, scena seconda).

A sua volta Lanciotto è sublimato, lontanissimo dalla creatura ripugnante e malvagia che il teatro avrebbe poi tramandato stampandola nel nostro immaginario; la stessa parafonia del nome evoca l'ideale dell'eroe cortese nel quale si riconoscerà il fratello rivale. Entra in scena da innamorato delicatissimo, contemplativo, preda di una sofferenza speculare a quella della moglie, irraggiungibile anche nella prossimità del talamo. Raffinato nella sua comprensione ammirata e affettuosa[11], in uno slancio di generosità si spinge ad adombrare il sacrificio proprio («Chi orror t'ispira ed è tuo sposo e t'ama / Pur tanto, più non rivedrai», Atto I, scena seconda).

Il sacrificio sarà naturalmente altrui; nello scioglimento della vicenda, dal ritmo a scatti rapidi di tanti finali di melodramma, il duello tra i fratelli è interrotto dall'interposizione consapevolmente suicida di Francesca:

Francesca	Placatevi, o fratelli; Fra i vostri ferri io mi porrò. La rea Son io...
Lanciotto	(*la trafigge*) Muori! [...]
Paolo	(getta a terra la spada e si lascia ferire) Trafiggimi! [...]
Francesca	(*morendo*) Eterno Martir... sotterra... ohimé... ci aspetta!...
Paolo	Eterno... Fia il nostro amore... Ella è spirata...io muoio... (Atto V, scena ultima)

Mentre Francesca si addossa il peso della dannazione, Paolo si fa portatore della legittimità e invincibilità della passione. L'esito tragico si sovrascrive ad un altro piano psicologicamente non meno straziante: quello della rinuncia in nome del dovere, della purezza, della lealtà. Alle nozze imposte (sia pur senza inganno) Francesca né si ribella, né recrimina; destinata ad essere letta come vessillifera di libertà e rivendicazione del sentimento, qui è campione di obbedienza, di automortificazione, cingendosi di un cilicio dello spirito quasi masochistico (al padre: «Ingrata io son! Puniscimi!»). La tensione morale va ancora oltre, rafforzando una dimensione eroica: alle

[11] Lanciotto: «[...] soavemente commoveva a un tempo / Colla bellezza i cuori, e con quel tenue / Vel di malinconia che più celeste / Fea il suo sembiante. L'apponeva ognuno / All'abbandono delle patrie case / E al pudor di santissima fanciulla / Che ad imene ed al trono ed agli applausi / Ritrosa ha l'alma» (Atto I, scena prima).

profferte di Paolo manifesta il sentimento corrispondente, ma alza una barriera inespugnabile, il principio di una infrangibile fedeltà coniugale:

FRANCESCA [...] Eternamente
Quant'io deggia al mio sposo e a' generosi suoi sacrifici sentirò
[...] se l'ingiusto fato
Lui seppellisse pria di me
Perpetue serberò le vedovili bende;
Né coll'amarti mai, fuorché in silenzio,
Offenderò la sua santa memoria.
(Atto V, scena terza)

E tuttavia non è una creatura monolitica; il tormento che la consuma, vero perno del dramma tematizzato già nelle prime battute di Lanciotto, esplode nella confessione a Paolo:

FRANCESCA Ah, dal labbro
M'uscì l'empia parola!...io t'amo, io muoio
D'amor per te... Morir bramo innocente.
Abbi pietà.
(Atto III, scena seconda)

Molti ingredienti del dramma di fine secolo in Pellico mancano: elementi d'intreccio come l'inganno originario (potenzialmente scatenante astio verso tutta la famiglia d'origine e acquisita, Paolo in qualche modo compreso), di carattere (la figura ributtante di Gianciotto), di movimentazione drammaturgica (storie incastonate, personaggi complementari di potente funzionalità espressiva e drammaturgica).

Pur citato in frontespizio («Noi leggevamo un giorno...»), il Libro è solo evocato, un'immagine sbiadita, quasi fissato in un'altra vita, un 'prima' irrimediabilmente perduto.

PAOLO Quel libro
Mi porgesti e leggemmo. Insiem leggemmo
Di Lancillotto come amor lo strinse.
Soli eravamo e senza alcun sospetto...
Gli sguardi nostri s'incontrarô... il viso
Mio scolorossi... tu tremavi...e ratta
Ti dileguasti.
(Atto III, scena seconda)

Sulla scena musicale

Dal teatro di parola a quello lirico passano otto anni. Sanguigna e rappresentativa della drammaturgia dell'epoca (*Norma* e *Medea* ne sono modello) è la traduzione lirica che del dramma di Pellico dà Felice Romani; la fortuna prodigiosa di questo testo in due atti[12] copre più di trent'anni, con un ventaglio di autori che dalla prima messa in musica di Feliciano Strepponi per il Capodanno 1823 (Vicenza, Eretenio) arriva a quella di Giovanni Franchini del 1857 (Lisbona, Real Theatro de Saõ Carlos), penetrando nella seconda parte del secolo attraverso libretti variamente debitori.

Contemporaneamente all'esplosione di prodotti pittorici sul tema[13], la grande concentrazione di melodrammi (non solo su libretto di Romani) si nota già tra il 1823 e il 1830 (sette titoli, tra cui spicca quello di Saverio Mercadante, oggetto recentemente di una meritoria ripresa[14]), con una continuazione quantitativamente notevole negli anni Trenta (cinque versioni tra le quali quelle di Giuseppe Tamburini e di Emanuele Borgatta), in ulteriore crescita nella decade successiva.

Solo due parole per seguire la trasformazione psicologico-comportamentale della protagonista nella veste lirico-drammatica di Romani. Carattere meno intimistico, anzi toni eroici e squillanti del libretto sono accentuati anche dalla forte presenza del coro che apre l'azione proclamando la vittoria ghibellina e la pacificazione tra Ravenna e Rimini («Lo squillare delle trombe guerriere / il cozzar degli scudi cessò [...]», Atto I, scena prima). Queste luci più ruvide si riverberano anche su Francesca che supera la spiritualità un po' stucchevole della protagonista di Pellico, in favore di una passionalità più pronunciata. Prima che entri in scena ne conosciamo l'animo dalle parole di Lanciotto a Guido:

---

12 «[...] una serie infinita di musicisti [...] lavorano su uno stesso libretto, di Felice Romani: 22 opere scritte in successione, tra il 1822 e il 1880». Zignani, *Le disavventure del tema, Paolo e Francesca...*, p.18. Il libretto di Romani è di gran lunga il suo più frequentato dai compositori; anche secondo un conteggio più prudenziale, lascia a grande distanza il soggetto 'rivale' di *Giulietta e Romeo* (musicato da Vaccaj, Torriani e Bellini), superando anche i fortunati *Caterina di Guisa* e *Un episodio di S. Michele*.

13 Spesso anche su commissione privata con curiosi esiti seriali come le variazioni sul tema da parte di alcuni artisti (12 per Ary Scheffer, 17 per Jean-Auguste Dominique Ingres).

14 All'interno del 42° Festival della Valle d'Itria, il 30 luglio 2016 è avvenuta la prima moderna (forse addirittura assoluta) di questa *Francesca da Rimini*, diretta da Fabio Luisi con scenografia di Gian Luigi Pizzi.

Egra, afflitta, ed ogni giorno
Più sepolta in suo pensiero,
Geme, piange, e fa mistero
A ciascun del suo dolor.

Ed è la sofferenza, segreta nella causa quanto esibita, che connota quasi ogni battuta di Francesca; rimpianto, senso di colpa, presentimenti di morte («Oh, Isaura, un gel di morte il cor mi agghiaccia», Atto I, scena quinta), infelicità senza via d'uscita («Empia e infelice assai / Funesto amor mi fé», Atto II, scena quarta): entra in gioco un ampio repertorio di sfumature dolorose, coerenti con la situazione, fino al limite della pazzia. Sconvolta dal temuto incontro con Paolo, abbandona il linguaggio sorvegliato dell'originale lambendo la blasfemia: «Un dio lo guida / Un dio nemico. Il mio delirio è al colmo, / Vampa ardente è il mio cor». Non dismette tuttavia quel principio etico che le vieta la deriva del tradimento: l'esclamazione successiva («Deh, ch'io morir almen possa innocente») viene immediatamente prima del dialogo con il cognato e della lunga lettura del Libro (altro tocco personale del librettista), all'inizio della quale Paolo identifica esplicitamente le due situazioni, letteraria ed esperienziale («a te d'accanto / Lancilotto son io, tu sei Ginevra»). Bandita la possibilità d'adulterio dall'orizzonte possibile, solo resta il congiungimento supremo nella morte (Francesca, sola, poi in duetto: «Mi unisca eterna sorte, / in vita e in morte a te»)[15].

Una familiarità di situazioni e di espressioni lega la librettistica lungo le generazioni ed è quindi naturale che il testo di Romani, circolato sotto tanti veli musicali e identificabile tra i prototipi del romanticismo teatrale, abbia lasciato molti segni. Solo per fare un esempio, se ne è certamente ricordato Salvatore Cammarano nel *Trovatore*: la doppia contestualizzazione politica e privata delle prime scene, il dialogo di Francesca con la confidente Isaura, seguito dalla cavatina («[...] Era la notte placida / Ridea il ciel sereno», atto I, scena quinta) di cui quella di Leonora porterà esplicite tracce lessicali. Romani si allontana da Pellico nella protratta costruzione del finale, che in realtà parte dalla quarta scena dell'Atto II (nell'«atrio sotterraneo che conduce a diverse prigioni»), seguita dall'irrompere di una serie di eventi: arrivo di Guido con armati a salvare la figlia, altro scontro tra milizie ravennati e riminesi, duello tra i fratelli, interposizione di Francesca, casto incontro d'addio fra i due giovani. Si ricongiunge parzialmente a Pellico nell'accelerazione ritmica della scena ultima: una rapida antilabè

[15] Questa e le citazioni precedenti in Felice Romani, *Francesca da Rimini*, Atto I, scena XIV.

Francesca, Paolo	Cielo!...		
Guido, Guelfo, Coro		Arresta!	
Lanciotto			È tardi!
Coro			È spenta!
Paolo	Spenta!		
Tutti (a Lanciotto)		Mostro!	
Paolo, Guido			Oh, mio dolor!

porta all'ultima aria di Paolo costruita su esclamazioni spezzate che convergono sull'adattamento dei versi danteschi scelti ad esergo del libretto: «Oh, Francesca... ad una morte / ne condusse eterno amor». Nel raddoppiato orrore di tutti, di fronte al fratello «sbigottito ed immobile con le mani sul volto», Paolo si trafigge. La scena è pubblica (non la tomba di Giulietta, né lo spazio privatissimo di una camera da letto) e in qualche modo confortata sia anticipatamente da un'aura religiosa (la scena si svolge nel chiostro di un monastero da cui nella scena precedente era uscito il canto funebre «Pace, o mortali, a voi, / pace alla tomba in sen»), sia dalle tante presenze in scena, dolenti ma cariche d'affetto.

1914

Scavalcando le *Francesche*, quasi esclusivamente d'area italiana[16], del rimanente Ottocento, ritorniamo alla coincidenza cronologica che riguarda l'opera zandonaiana e quella di Franco Leoni, nata questa tanto all'ombra della prima da essere definita 'l'altra *Francesca*'; la tempistica del dramma letterario da cui deriva e alcuni aspetti della sua produzione contribuiscono a richiamare l'interesse verso quest'opera totalmente dimenticata, ma non priva di caratteri originali, sia nella elaborazione drammaturgica che nel linguaggio musicale.

---

[16] Oltralpe un posto di rilievo merita il discusso grand-opéra *Françoise de Rimini*, l'ultima opera di Ambroise Thomas su libretto di Jules Barbier e Michel Carré (Paris, Opéra, 1882); caratterizzata da un'invenzione estremamente anomala e macchinosa, è un'opera monumentale con una struttura che, infrangendo la convenzione teatrale della linearità narrativa sembra anticipare procedimenti cinematografici. La vicenda si svolge in un Prologo, quattro atti e un Epilogo, con un tradizionale succedersi di numeri chiusi e anacronistica profusione di balletti (valzer, habanera, saltarella e sevillana, pas de six); non mancano gli altri elementi tipici del grand-opéra: masse enormi per cori e coreografie, cori a bocca chiusa, paggio in registro di contralto (come contralto è anche Virgilio, contrapposto al basso baritonale di Dante) e l'*Apothéose finale*. In area tedesca va ricordata la *Francesca da Rimini* in tre atti di Hermann Goetz su libretto proprio, lasciata incompiuta dall'autore, ma rappresentata postuma a Mannheim nel 1877 con il completamento dell'ultimo atto ad opera di Ernst Frank.

All'inizio del nuovo secolo l'affollamento di edizioni di una storia tante volte raccontata sembra coronare la fiumana secolare di rivisitazioni, rilanciandola nel confronto con la nuova era; titoli anche di grande rilievo, sia nel teatro di prosa che in quello lirico, rimbalzano in Europa e negli Stati Uniti con conseguente varietà di stili e interpretazioni. Del tema si appropria presto anche il cinema che nel 1908 vede uscire ben due film: negli Stati Uniti *The two brothers* di James Stuart Blackton[17] e in Italia *Paolo e Francesca* di Mario Marais[18].

In Italia nel giro di pochi anni, oltre a *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli[19], si registrano la *Francesca da Rimini* di un giovane Primo Riccitelli (composta probabilmente nei primissimi due o tre anni del secolo) e, un po' oltre, il melologo *Paolo e Francesca* di Cesare Barison, scritto negli stessi mesi del lavoro zandonaiano[20].

Guardando oltre l'ambiente italiano, è scritto agli sgoccioli del 1899 il dramma dell'inglese Stephen Phillips[21] *Paolo and Francesca* destinato a diventare presto un caso editoriale: intercettando evidentemente diffusi appetiti letterari, prepara il successo del tardivo primo allestimento londinese (marzo 1902) per approdare qualche mese dopo alla realizzazione musicale di Eduard Nápravník[22].

Per mancanza di studi rintracciati, dobbiamo glissare su *Paolo és Francesca*, l'opera in tre atti dell'ungherese Emil Ábrányi (nato nel 1882, quasi coetaneo di Zandonai), su libretto del padre del compositore, Emil *senior*;

---

17 Il cortometraggio (poco più di dieci minuti), con Williams Ranous e Florence Turner, apre una lunga serie di adattamenti cinematografici, a partire dal suo stesso sviluppo in film (*Francesca da Rimini*) prodotto due anni dopo dallo stesso regista.

18 Primo riferimento ad un tema dantesco nel cinema italiano, precede di un anno l'omonima pellicola diretta da Ugo Folena, con Francesca Bertini come protagonista. Amilcare Iannucci, *Francesca da Rimini: The Movie*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», Pisa-Roma 2004, vol. I, pp. 37-79.

19 Trattato nel saggio di Adriana Guarnieri Corazzol in questo volume, pp. 151-173.

20 Su libretto di Morello Torrespini, fu rappresentato a Trieste solo nel 1916 «nel soffio cittadino di italianità, antagonista di un governo straniero che aveva confinato il nome di Dante Alighieri ad una piccola contrada traversale», secondo Glauco Dal Basso. Marco Ghiglione, *Paolo, Francesca, Dante e la musica*, conferenza riportata in www.barbaralazotti.it/public/documenti1/Ghiglione-Dante%20in%20musica_ita61111220100957431.pdf.

21 Destinato a una carriera di studi classici, poi lasciata per l'idea di un impiego pubblico, Phillips (1864-1915) tradisce entrambe per passione letteraria e si costruisce presto una notorietà come attore e soprattutto come poeta con tendenze filosofiche e spirituali. *Paolo and Francesca* è il risultato di una commissione da parte del noto attore e manager teatrale George Alexander che interpreterà il ruolo di Giovanni Malatesta nell'allestimento al St. James' Theatre.

22 Si rimanda al saggio di Emanuele Bonomi in questo volume, pp. 109-136.

derivata direttamente dalla fonte dantesca, venne rappresentata il 13 gennaio 1912 all'Opera Reale di Budapest.

Il soggetto è frequentato anche sui palcoscenici d'oltreoceano: nel teatro di prosa ritrova nuova vita pubblica un successo di mezzo secolo prima, la tragedia in cinque atti *Francesca da Rimini* di George H. Boker[23]; scritta in versi sciolti nel 1853 e pubblicata in doppia formula (una *reading version*, per la lettura privata, e una *acting version* per la rappresentazione), era stata presentata a New York nel settembre del 1855 e ripresa lungo tutti gli anni '80 con fortuna crescente. In qualità di produttore e regista Otis Skinner[24] la allestisce il 31 dicembre 1901 al Victoria Theatre di New York, rinnovando l'entusiasmo del pubblico e continuando entro il 1902 con una cinquantina di repliche.

Una Francesca per Sarah Bernhardt

L'area statunitense ci porta alla nascita della *Francesca da Rimini* sviluppata in parallelo all'oggetto principale di questo volume: un successo letterario e teatrale che si tradurrà un decennio dopo in opera musicale. Nel 1902 l'allora popolarissimo scrittore italo-americano Francis Marion Crawford (1854-1909) corrisponde ad una precisa richiesta di Sarah Bernhardt e scrive la sua prima tragedia teatrale. Il prestigio letterario di Crawford, al tempo, è ben documentato e confermato da questa attenzione della Diva francese per un autore che aveva al suo attivo solo un altro lavoro portato sulla scena, *In the palace of the King*, del resto un adattamento (per mano di Lorrimer Stoddard) del suo omonimo romanzo.

Se è superfluo sottolineare la sia pur diversa corrispondenza del ruolo di Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse nella ideazione delle rispettive *Francesche*, sommando a queste presenze quella di George Alexander, committente del

---

23 George Henry Boker (1823-1890), poeta e protagonista della drammaturgia statunitense del XIX secolo, con *Francesca* ottiene il più duraturo, anche se non incontrastato successo; infatti, benché fin dalle prime rappresentazioni l'opera abbia goduto di maggior apprezzamento rispetto ad altri suoi drammi, la fortuna del titolo ha conosciuto varie fasi di oblio e di felice ripresa, fino ad essere riconosciuta come «one of our finest verse dramas, certainly the best American romantic tragedy written before the twentieth century». Myron Matlaw, 'Preface to *Francesca da Rimini*', in The Black Crook *and Other Nineteenth-Century Plays*, a cura di Myron Matlaw, Dutton, New York 1967, p. 97.

24 Attore di grande popolarità, soprattutto nel repertorio shakespeariano, Otis Skinner (1858-1942) era stato negli anni '90 un convincentissimo Romeo. Continuando un intenso lavoro attoriale, nel nuovo secolo raccoglie analoghi successi come produttore, regista, scrittore.

dramma di Phillips, si ha un'idea ancora più concreta della centralità (valenza culturalmente paradigmatica e valore commerciale per gli impresari) del 'tema francescano' in questi anni.

Di nascita italiana[25], Crawford in Italia aveva stabilito la sua principale residenza, coltivando studi sull'arte e la storia nazionale, in particolare del Meridione e del fenomeno mafioso. Questa attenzione a vicende, personaggi, arte della patria elettiva lo porta ad indagare con passione e impegno anche i luoghi della storia riminese, alla ricerca di dettagli materiali per una precisa ambientazione storico-geografica.

Dopo un primo allestimento londinese[26], *Francesca da Rimini* («Drame en cinq actes dont un Prologue») viene prestamente tradotta in francese da Marcel Schwob[27], rappresentata a Parigi al Théâtre Sarah Bernhardt il 22 aprile 1902 con le musiche di scena di Gabriel Pierné (all'epoca già noto come compositore per il teatro di *comédies lyriques*, balletti, musica incidentale) e subito pubblicata[28] con la dedica: «A / Madame Sarah Bernhardt / qui par sa magie créatrice / a réincarné après six cents ans / l'âme de Francesca 'che piange e dice'». Dopo una presentazione dell'autore, il testo teatrale è preceduto dalle fonti classiche: l'episodio dantesco dal Canto V, il *Commentario di Dante* di Boccaccio, il trecentesco *Ottimo commento*, la *Glossa del falso Boccaccio*, le biografie di Giovanni e di Paolo Malatesta.

Crawford descrive la sua visita ai luoghi storici, l'identificazione del Castello di Verrucchio come luogo storico della vicenda, la profonda empatia: «Debout dans cette chambre, j'essayais d'évoquer la tragédie. [...] J'étais persuadé que si je ne me trompais pas sur l'endroit, je découvrirais dans les chambres de l'étage inférieur quelque trace de la machinerie».

---

25 Venuto alla luce a Bagni di Lucca, dopo una iniziale e presto sfumata aspirazione al canto lirico e dopo studi in Gran Bretagna, India e Stati Uniti, a 28 anni si stabilisce definitivamente in Italia; a Sant'Agnello (Sorrento) Villa Crawford diventa il luogo di incontri artistici, di collezione di reperti archeologici, di una prodigiosa produzione narrativa e drammaturgica alimentata da una fortuna di mercato eccezionale per il suo tempo (si calcola che già nel 1896 avesse venduto negli Stati Uniti più di 600.000 copie dei suoi romanzi). Un rinnovato interesse per Crawford si riscontra a partire dai primi anni '80 del secolo scorso con la pubblicazione di numerosi studi biografici e critici di area statunitense.

26 *Dante on View: The reception of Dante in the visual and performing arts*, a cura di Antonella Braida e Luisa Calè, Ashgate, Aldershot-Burlington, VT, 2007, p. 32.

27 Scrittore dai molteplici interessi, il simbolista Marcel Schwob (1867-1905) si era dedicato frequentemente al teatro con opere proprie, ma anche con adattamenti da romanzi e traduzioni di autori classici e contemporanei; per la stessa Sarah Bernhardt nel 1900 aveva curato una nuova traduzione di *Amleto*.

28 Casa editrice è la parigina Librairie Charpentier et Fasquelle. Il testo inglese non venne pubblicato fino al 1980, con una introduzione della F. Marion Crawford Memorial Society.

Il ritrovamento della stanza con la botola (elemento che non userà nella sua libera ricostruzione) gli comunica un'impressione violenta: «Je suis persuadé que j'ai vu la chambre où Francesca tomba sous l'épée, et le coin où Paolo Malatesta demeura suspendu par son justaucorps tandis que son frère l'égorgeait»[29]. Firmando con la data del 31 marzo 1902 tiene infine ad affermare che l'opera era stata scritta in inglese prima che venissero annunciati altri diversi drammi sullo stesso soggetto.

Non ci soffermiamo sui dati peculiari di quest'opera rispetto ad altre versioni (un incrocio tra riferimenti storici più o meno accreditati – compresa la presenza drammaturgicamente importante di Concordia, figlia quattordicenne di Francesca e Giovanni – e di licenze creative), approfittando del melodramma di Leoni per far emergere qualche elemento caratterizzante. Infatti, benché diverso come struttura (tre atti, omissione di scene e di personaggi, forte rimaneggiamento di situazioni), il libretto riprende efficacemente espressioni testuali del dramma originale che troveranno quindi esemplificazione nel seguente paragrafo. Espunta dal libretto, riportiamo però qui la lunga, appassionata perorazione di Francesca, trionfante nella sua agonia (evidente omaggio alla dedicataria):

> Démon de lâcheté! [...] Je ne vous tuerais pas si j'en avais le pouvoir, crainte de voir votre visage aux enfers. Ils ne sont pas assez vastes pour contenir votre âme et la nôtre! Soyez maudit comme Caïn: vivez, vivez toujours... (*elle cherche à reprendre haleine*) ou mendiez le pardon divin, une petite place au milieu des bons larrons... trouvez le Paradis, si vous pouvez... allez où vous voudrez, mais ne venez pas chez les damnés, ils auraient peur de vous, et Judas vous cracherait à la face! (*Elle s'affaisse, défaillante.*) Partez, partez, mais regardez au moins pour la dernière fois! (*Elle rassemble ses dernières forces*.)
> Voici ce que vous m'avez demandé bien des fois, aujourd'hui, tout à l'heure encore: puisse cette vision rester imprimée dans vos yeux! [...] Voici ce que vous m'avez demandé en vain et ce que je vous ai refusé, ce que vous avez attendu jour et nuit, nuit et jour, et ce que vous n'aurez de moi jamais, jamais – regardez bien – le baiser d'amour, suprême, éternel, fidèle! (*Elle embrasse Paolo. Paolo meurt.*) Ah! mon amour, pardonne-moi si j'ai tardé... je viens. (*Elle meurt.*)

Il rovesciamento rispetto all'eroina di Pellico non potrebbe essere più radicale: tradimento reale, avviato in un passato che i due amanti rammentano con tenerezza; lontananza affettiva di Francesca dal marito, ribadita *in extremis* e anzi rivendicata con astio e vendicatività; dannazione accettata come opportunità di ricongiungimento all'interno di una comunità solidale.

---

29 Francis Marion Crawford, *Francesca da Rimini*, Charpentier et Fasquelle, Paris 1902, p. vii-viii.

L'*altra* Francesca

Il 30 dicembre 1913 al Théâtre National de l'Opéra-Comique si svolge la prova generale pubblica del dramma lirico in tre quadri *Francesca da Rimini* di Franco Leoni[30], autore destinato a buona notorietà soprattutto grazie alla commedia musicale *The Oracle* (1905, ma diventato un successo significativo solo dieci anni dopo, con la rappresentazione al Metropolitan di New York).

Musicata già nel 1904, questa *Francesca* aveva dovuto aspettare più di nove anni prima di arrivare sulla scena con Geneviève Vix, una delle più acclamate artiste del momento, come protagonista. Sulla scelta di Leoni come compositore non si sono trovati documenti; possiamo ipotizzare una conoscenza diretta del musicista attivo sulla scena inglese da parte di uno o più degli attori in campo (il drammaturgo, il traduttore, la stessa Bernhardt), forse in occasione degli allestimenti londinesi del 1902. Difficile dire se l'italianità del compositore possa avere avuto qualche peso, però lascia qualche perplessità l'affidamento di un libretto[31] con 'sponsor' di alta fama ad un musicista che non aveva ancora dato prove significative nel registro drammatico.

Il debutto dell'opera avviene il 6 gennaio 1914, in una serata che prevede anche *La vida breve* di Manuel de Falla. Ne conosciamo due recensioni di segno opposto. La stroncatura di Ravel, apparsa su «La Comoedia Illustrée» del 20 gennaio 1914, è senza appello:

> [...] Tutta l'ingenuità, tutta l'ingenua furbizia che caratterizzano l'arte dei veristi italiani si ritrovano in questo lavoro. I vigorosi accenti che questa debole scuola di dilettanti pretende di ereditare dai suoi geniali predecessori, vi sono prodigati con analoga incoscienza. Vi possiamo solo notare un po' meno di goffaggine, un po' più di attenzione nella scrittura, nonché armonie meglio collocate (!!!). [...] Come accade con Puccini, certi procedimenti moderni – serie di quarte aumentate, "glissando" di arpa, abuso della celesta – vi mascherano, bene o male, i vuoti dell'ispirazione o dell'istrumentazione. Ahimé! Nulla di tutto questo è servito. Forse è mancata a quest'opera la preziosa collaborazione

---

30 Franco Leoni (1864-1949) aveva studiato composizione a Milano con Ponchielli e dal 1892 al 1917 aveva esercitato a Londra come insegnante di canto, direttore di coro e d'orchestra. Aveva conosciuto un grande successo con l'opera *Rip van Winkle* (1897) e altre commedie musicali, fino al titolo al quale è legata la sua fama, *The Oracle*, 'dramma cinese' in un atto.

31 Fonti diverse divergono sull'identità del librettista: Crawford, Schwob, lo stesso Leoni. L'opera è pubblicata dalla londinese Chappel & Co. (n. 23953) nel 1913 come spartito per canto e pianoforte; dell'anno successivo, per lo stesso editore, è il libretto. Non si è reperita la partitura.

> di uno scaltro editore: una pubblicità cinematografica accresce molto il valore di un dramma lirico[32].

Più generosa, benché generica e quasi giustificativa, la recensione di Auguste Mangeot[33] su «Le Monde musical»:

> [...] La critica si è mostrata durissima con Franco Leoni. Ma come! Ecco qui un compositore italiano che si affranca nettissimamente dalle facilonerie che rimproveriamo a Puccini e a Mascagni. E non solo. Egli palesa una marcata affinità con la scuola di Debussy e certamente una grande ammirazione per Pelléas[34]!

Cerchiamo di rendere conto di qualche tratto musicale percorrendo alcuni momenti dell'opera: l'ingresso dei due protagonisti, l'evocazione del Libro, lo scioglimento del dramma, passando per la caratterizzazione del Malatesta e del rapporto tra i due coniugi.

1. L'inganno

Il primo quadro è disposto secondo una struttura ad arco che dall'allusione al vero sposo porta al disvelamento finale di questo. La prima scena fonde realismo e aspetti simbolici, presentando subito la cifra di tutta l'opera: all'alzarsi del sipario ci troviamo nel castello di Verrucchio, davanti alla camera nuziale con le cameriere che, sulla musica di un quartetto fuori scena in Tempo di Minuetto, vanno disfacendo i bauli e preparando la stanza per la notte. Finiti cerimonia e banchetto, il senso di tragedia è intonato, sinteticamente, attraverso il racconto e compianto preliminare delle donne:

> Les femmes Pauvre dame! Ce n'est pas de sitôt
> qu'elle aura le cœur au rire et aux chansons!

L'unica fra loro presente allo sposalizio, di Francesca ha visto solo gli occhi, specchio del trapasso di affetti, dalla dolcezza nell'illusione di sposare Paolo al furore della rivelazione post rito:

---

32 Citato in Flavio Testi, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino 2003, pp. 390-391.

33 Figlio del noto costruttore di pianoforti Edouard Mangeot, pianista e futuro fondatore con Alfred Cortot dell'École normale de musique de Paris (1919), Auguste (1873-1942) era all'epoca direttore e critico della rivista fondata dal padre.

34 Citato in Testi, *La Parigi musicale...,* p. 391.

Ière femme Il aurait fallut les voir quand elle a aperçu Monseigneur Paolo!
Sa famille lui a fait croire que c'était lui qu'elle épousait. [...]
Ah, Si vous aviez vu ses yeux, c'étaient des yeux de fauve! [...]
Les femmes Tout cela finira mal.

Occhi di animale selvaggio: il carattere fiero e volitivo, raggirato con un doppio inganno (identità del marito e pretesa somiglianza dei fratelli), è confermato da Francesca stessa nel 2° quadro («Ils me connaissaient bien! Ils savaient bien que si j'avais seulement pu vous voir au grand soleil du bon Dieu, je n'aurais pas livré mon corps de vierge à vos embrassements!»).

Conosciamo l'antefatto («Son père imagina ce stratagème... sssst!») e ci vengono anticipati i particolari di quanto sta per accadere: Giovanni (in bocca alle fantesche, Jean le Stropiat) arriverà nel cuore della notte, quando Francesca sarà addormentata, immersa in un'oscurità strategicamente predisposta.

In questa atmosfera tra banalità domestica (pettegolezzo, ingenua ammirazione per i tessuti esotici) e tensione sospesa i due protagonisti entrano in scena con Paolo che conduce per mano Francesca, inerme e inquieta nell'ambiente ignoto: «C'est là ma chambre de noces?» è la sua prima battuta.

Recitazione monocorde, insistenza di motivi scalari a toni interi, discrezione nella condotta strumentale appaiono effettivamente reminiscenze del *Pelléas* di pochi anni prima. Rispetto alla scena muta e al simbolismo sofisticato dell'incontro dannunzian-zandonaiano, il dialogo che segue ha un carattere di semplicità conversativa nel testo, realizzato musicalmente con un'incertezza di condotta per Francesca (trepidazione di sposa ignara) e accenti melodicamente più aperti e definiti per un imbarazzato Paolo.

La seduzione avviene da parte della giovane che cerca di trattenere il cognato («Ne voulez-vous pas vous asseoir un instant près de moi? [...] Je me suis sentie très seule en vous voyant partir»), pronto a lasciarla, una volta assolta la sua missione di sposo sostituto. L'intenso bisogno di rassicurazione della giovane sembra ruotare esclusivamente intorno all'aspetto fisico del marito sconosciuto:

Francesca [...] dites-moi s'il est vrai
que vous vous ressemblez tant,
votre frère et vous,
qu'on vous prendrait l'un pour l'autre?

La richiesta insistente riguardo alla somiglianza tra i fratelli trascende la ricerca di conforto, è al limite di una dichiarazione, rafforzata dall'insistenza *coquette* con cui, alludendo alla stanchezza del cavaliere, lo costringe suo malgrado ad una ambigua professione d'affetto

Paolo	Je ne serais point las, dussé-je vous servir jusqu'au terme de la route de ma vie.

declamata con un passaggio enfatico che nella melodia riprende in parte il disegno della precedente frase di Francesca, intensificando ritmo, dinamica, apertura di registro. Uno strappo, questo, alla ritrosia ricorrente in questa scena; Paolo cerca di distanziare la donna sottolineando un rapporto di sudditanza cortese («gracieuse dame, [...] douce dame [...] Je vous ai servie fidèlement») e di parentela («chère sœur»); combattuto tra due lealtà, si destreggia per sfuggire alla domanda irrispondibile, facendo appello a finesse d'esprit e concedendo i dati oggettivi meno rilevanti («il a les cheveux sombres et les yeux noirs très perçants»). Contribuisce per pietà alla rete ingannatoria, alimentando ugualmente la delusione di Francesca che rilancia: «Est-ce que je vous reverrai bientôt?» e alla risposta negativa fa seguire tenaci tentativi per trattenerlo, con un'ansia sottolineata in partitura da ondeggiamenti ritmici e da un aggrumarsi dell'accompagnamento. Per questa schermaglia guidata interamente da Francesca, Leoni non lesina sulle sfumature tecnico-espressive (sussurrato, quasi parlato), gioca su passaggi disinvolti tra una ferma quadratura tonale e aperture pentafoniche (più avanti modali), abbonda di interruzioni e silenzi debussiani.

Ultimo argomento è il Libro, l'oggetto fatale che, entrato in scena pretestuosamente, origina un finale di dialogo anticipatore:

Francesca	Vous n'oublierez pas de me donner le livre dont vous m'avez parlé? [...] Mais vous viendrez m'aider à lire quelque fois? [...] De quoi parle-t-il ce livre?
Paolo	C'est l'histoire d'un chevalier et d'une grande reine; et le livre dit comment ils s'aimèrent tous les deux.
Francesca	Est-ce qu'ils s'aimèrent fidèlement?
Paolo	Oui, très fidèlement; jusqu'à la fin.
Francesca	Ah!

Su questa nota finale tenuta da entrambi (a intervallo di terza sostenuto da un'arcata pentafonica) entra il Coro, senza tempo segnato, tutto all'unisono su Fa; preghiera alla Vergine («Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei Genitrix / A periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta»). Il momento spirituale, con organo, si fa strada, dileguando il montante struggimento erotico e sconfiggendo temporaneamente la tentazione. Paolo esce a malincuore; mentre il coro prosegue con litanie in tempo misurato, Francesca si inginocchia di fronte alla statua della Vergine e intona «ardemment» il *Salve Regina* in parziale contrappunto con il Coro.

La scena devota si conclude su un *Agnus Dei* con il *Miserere nobis* intonato da quella Prima Cameriera che, raccontando l'antefatto, aveva introdotto la premonizione corale «Tout cela finira mal!»

Uscita Francesca, un intermezzo strumentale riporta al tempo 'domestico', ai preparativi della notte nuziale e alla scoperta dell'inganno. Un vecchio servitore spegne tutte le luci, anche la lampada della Madonna («C'est l'ordre de Monseigneur; toutes les lumières doivent être éteintes à minuit»), nonostante l'avviso contrario delle donne secondo cui «cela porterait malheur au mariage». All'orchestra è affidato il compito di rappresentare questo avanzare drammatico dell'ombra con un forte crescendo e accelerando, il climax raggiunto allo spegnimento dell'ultima lampada.

Effetti diegetici ben individuati (campana del castello, usignolo lontano in due riprese) sono un saggio di altre presenze sonoro-bruitistiche che si accumuleranno successivamente (nel 2° quadro avremo segnali di trombe, canto vocalico e cornamusa fuori scena, rombo di tuono lontano) e preparano il rientro di Francesca con la scena rapidissima dell'incontro con Giovanni. L'ingresso del Malatesta avviene su 8 battute in pianissimo con un ritmo ripetuto al grave, zoppicante e furtivo. Il libretto è di un'essenzialità fulminante:

Francesca (*frappée de terreur*)	Qui êtes-vous?
Giovanni (*parlé*)	Giovanni Malatesta
Francesca (*un grand cri*)	Ah!

Sull'esplosione di un martellato orchestrale cala la tela. Leoni sembra avere assimilato tecnicamente la lezione francese adattata al soggetto medievale (scale a toni interi, modi, quinte vuote parallele); ma alle sordine impressionistiche affianca senza risparmio tutto il possibile repertorio di un'enfasi latina.

2. Scena da un matrimonio

Il 2° quadro è molto più articolato per struttura scenica, moti dei personaggi, effetti sonori, simbolismo prefigurante la catastrofe. Merita prelevarne lo squarcio di vita coniugale della prima parte; dal dialogo tra Giovanni e Francesca emergono aspetti contraddittori dei due caratteri, afflitti entrambi da un magma di rancore e insoddisfazione represso sotto una superficie di civiltà cortese. Alla freddezza rispettosa di Francesca che vanta la propria fedeltà al dovere, ma preclude ogni speranza di affetto, risponde la frustrazione sentimentale di Giovanni:

GIOVANNI Je demande un peu de tendresse...
[...]
Si peu que vous puissiez sentir
quelque peine pour Jean le Stropiat, pour Jeannot l'Estropié;
sentir que là-dessous il y a de la chair vive,
du sang qui gicle par la blessure!
[...]
Je subirais toutes les tortures du corps,
toutes les agonies, les angoisses mêmes
de l'âme en ses souffrances éternelles,
si toute cette peine pouvait acheter de vous
un seul baiser d'amour!

Le risposte di Francesca mantengono una formalità cerimoniosa, al limite della crudeltà, alimentando una nostra effimera pietà per il futuro assassino, pronto a qualsiasi prova per un cenno affettuoso, persino ad un esilio forse definitivo per liberare la moglie della sua presenza. Qui è Francesca ad apparire carnefice quando, impenetrabile alla compassione, risponde:

FRANCESCA Prenez-moi telle que je suis, Monseigneur!
Ai-je été pour vous une femme fidèle?
Suis-je obéissante à vos volontés?
Ai-je honnêtement rempli mes devoirs?

Ma, alla richiesta di dimenticare il passato, perde la sua remissività ed esplode, ricongiungendosi al tema iniziale dell'inganno:

FRANCESCA Moi? Jamais!
Le torrent des années ne pourrait laver ma mémoire;
elle vivra par de là les siècles.
Oublier que j'ai été vendue comme une esclave,
dupée comme une enfant,
outragée comme la plus vile d'entre les femmes!

Un'aria di furore in piena regola, sostenuta da un'orchestra dai mille effetti: contrasti dinamici, volate nervose, fremiti, allargamento dello spazio sonoro con una enorme parabola per moto contrario.

La concitazione di Francesca contagia il marito che, dimentico del proposito cavalleresco, evoca sangue e morte in un crescendo parossistico. Non c'è alcun reale sospetto di tradimento, solo uno spirito esacerbato, accecato da un delirio di distruzione e autodistruzione:

GIOVANNI Je vous aime assez pour ne plus pouvoir vivre
sous votre mépris et votre haine.

Je vous aime bien trop pour mourir
et vous laisser vivante après moi!

Ferocia nell'uno, orrore e disprezzo nell'altra («Votre cerveau est fêlé; / Vous êtes fou!»); grottesca e penosa è la conclusione della scena con Giovanni che quasi aggredisce fisicamente la moglie per strapparle un bacio.

La minaccia di morte sembra stemperarsi nella scena successiva; ma il breve scambio di battute tra Giovanni e il vecchio giardiniere, partito sotto il segno di una innocua quotidianità (disquisizione sulla potatura degli alberi), si rovescia presto in passaggio simbolico e inquietante in cui impercettibimente si fa strada una vena espressionista fino a prefigurare il coltello di Wozzeck:

JARDINIER Pas un souffle de vent, l'air est lourd.
Il y aura un orage cet après-midi.
[...]
Un bon couteau.
GIOVANNI (*il regarde faire, songeur*)
La réponse, un couteau. Réponse à la fois et remède!
Le passage n'est pas long, du mal au bien,
de la douleur au repos, du temps à l'éternité;
invisible, il siège à la pointe de la dague,
ou se glisse au fil d'une lame bien affûtée.

L'orchestra riprende un ruolo drammaturgico esplicito, insieme sfondo, suggerimento e rappresentazione dei pensieri di Giovanni che progetta una soluzione a fil di spada predisponendo la trappola per il fratello e la moglie («L'action de Giovanni doit suivre la musique en tous ses détails»). A questa presenza di furore organizzato si contrappone dall'alto della camera il canto disteso e passionale della protagonista; dall'innocente scena del primo quadro nessun evento ne giustificherebbe il contenuto esplicito, poiché Paolo dovrebbe essere lontano dal giorno delle nozze; è accaduto qualcosa in una piega del tempo non rappresentata? Oppure all'ombra dell'«odieux amour» del marito Francesca ha alimentato e reso palpabile un sogno?

FRANCESCA L'amour...
Ah! comme je l'ai senti venir tout d'abord!
Comme j'ai rêvé le bonheur avant qu'il fut réel.
L'amour doux! l'amour vrai!
Le tressaillir des lèvres à son baiser!
En ces jours de printemps et de jeunesse!
L'amour, l'amour!
Avant l'aube d'or qui éclata soudain.
Paolo! Paolo!
[...]

E qui, scivolato giù dal muro di cinta, l'amato si materializza, mentre Francesca trapassa dall'evocazione nostalgica, all'esclamazione incredula, fino all'unisono di un retorico «Amour de ma vie!».

Il ritorno di Paolo da Firenze, la presunta partenza di Giovanni, il canto d'amore di Francesca, l'incontro dei cognati: azioni e passioni si accumulano rapidamente, mettendo in scena anche gli oggetti-chiave della scena finale (la scala appoggiata dal giardiniere vicino alla finestra di Francesca, la daga in mano a Giovanni).

Siamo alle soglie contemporaneamente dell'amplesso (Paolo sale nella torretta) e dell'orrore (Giovanni ritorna e chiude il quadro con un «sinistre geste d'horreur et de blasphème»).

3. «Qu'on nous sépare: le ciel pour nous sera un enfer»

Su un velo modale sospeso (elementare cellula ondeggiante su lungo pedale) si apre l'idillio del 3° quadro, con la lettura dal Libro a due voci alternate, necessario adempimento del desiderio iniziale di Francesca. Il passaggio è quello che più si adatta alla situazione:

PAOLO «Advint que Lancelot trouva la Reine
dans l'instant qu'elle était seule [...]
FRANCESCA Car trop longuement avaient-ils été séparés.»

Segue un dialogo estatico e sensuale sostenuto da un arpeggiato dilatatissimo, ad onde continue e con un'orchestrazione che possiamo intuire lussureggiante, funzionale all'incandescenza del momento. Si compie una sutura del tempo, ricongiungendosi al primo incontro a Ravenna; ritorna il tema dell'inganno originale che si trasforma in alibi, anzi in argomento *ad absolvendum*: Francesca è innocente per questo amore che le si è presentato come legittimo («Mes femmes me disaient: 'Voilà, voilà, votre mari, là, sur ce destrier blanc, celui qui a un visage d'ange et une chevelure claire'; et mon coeur bondissait. Je t'aimais, je t'aimais déjà!»).

Paolo proietta il loro amore in una dimensione metafisica, con la tesi della predestinazione, frusto ma, nel contesto, efficace («Nous avons été créés par Dieu l'un pour l'autre avant que le monde fût monde, parce qu'on était prédestinés de toute éternité en dépit des hommes»).

Ma insieme al destino che unisce c'è il presagio di un altro, minaccioso, di cui Paolo si fa poetico profeta:

PAOLO Qu'on tue notre corps, nos âmes survivrons à notre sang;
que Dieu nous plonge dans l'abîme,
pourvu que nous restions ensemble;
les démons mêmes auront pitié de nous,

puisque nous nous aimons,
puisque nous savons que nous nous aimons,
puisque nuos savons ce que nous faisons!

La replica di Francesca è un elaborato rimpianto di quello che sarebbe potuto essere e non fu: «Destin desespéré. Il aurait pu etre différent; tu aurait pu être mon mari, moi ta femme».

Il finale è tutto giocato sulla luce e su un'ombra. Nel tacere dell'orchestra, con recitativo monocorde si indicano a vicenda un raggio di sole, «Le dernier avant l'orage». Su un ritmo zoppicante (allusivo?), aprono la finestra per far entrare «la lumière, l'air, la joie du monde», si abbandonano ad un delirio di profferte, assumono il carico del peccato nel modo più orgoglioso e consapevole, fino a tradurre la colpa in principio etico:

PAOLO Nous ne sommes qu'une chair
dans le péché, dans l'amour.
Qu'on nous sépare, le ciel pour nous sera l'enfer!
FRANCESCA Qu'on nous réunisse, l'enfer le plus noir
nous sera un ciel de lumière et de paix!
[...]
S'il ya un pardon pour nous au ciel,
s'il ya une merci, Dieu nous l'accordera,
parce qu'ayant rompu les lois et les commandements
nous avons gardé notre fidélité.

Nella conversazione estatica, accompagnata da intensi effetti sonori, ritornano al romanzo cavalleresco; e sono le pagine del libro che, oscurandosi, denunciano la tempesta e l'arrivo dell'assassino. Il finale, sempre più esasperato nel vigoreggiare strumentale, è scandito dall'avvicinarsi di Giovanni, entrato dalla finestra; il grido di passione reiterato dei due giovani («Ainsi!») è troncato dai colpi di spada e ripetuto con esaltazione dallo stesso omicida che in uno spettacolare fermo-immagine conclusivo (coro lontano a bocca chiusa, lampi e scrosciare di tuoni) si inginocchia tremante facendosi il segno della croce.

ETERNAMENTE

Siamo partiti ricordando gli studi recenti che, oltre a considerare le metamorfosi del soggetto, hanno fatto emergere informazioni e materiali nuovi permettendo di stilare un quadro ampio (ancora aperto, ma significativo) del repertorio di *Francesche* musicali; sarebbe ora possibile lavorare in modo più sistematico sui diversi approcci drammaturgici e sulle varianti

librettistiche, la comparazione musicale restando critica per la cronica dispersione della maggior parte delle partiture, anche per opere relativamente recenti e di buon successo.

Nell'approfondimento dei debiti tematici, strutturali, linguistici della *Francesca* zandonaiana, uno studio diacronicamente condotto potrebbe seguire infinite piste di lavoro, da una più ricca sfaccettatura dei personaggi ai passaggi salienti della vicenda: il libro tentatore[35]; la preghiera di Francesca e il 'tasso' di devozione o, al contrario, di disincanto religioso[36]; il carattere risorgimentale più o meno esplicito[37]; le varianti (ritmo, modalità) dello scioglimento. E forse sarebbe buon pretesto per scavare intorno

---

35 Prima dell'elaborazione dannunziana è particolare, ad esempio, il rilievo che si trova nell'opera di Ambroise Thomas con un vero e proprio *Chant du Livre* (Atto IV): «Francesca: Ce livre est toute notre histoire. / Il a reçu tous nos aveux. / Ah, doux interprète de nos voeux. / Au bonheur nous a fait croire. / Ah, de ce livre inanimé / s'échappe un murmure céleste. / Oh, Paolo! Mon bien aimé... / Non, non, tais-toi, livre funeste. / Tombeau de notre cœur, / sois à jamais fermé! / De tes paroles caressantes, / l'écho lointain me suit toujours. / Le feu brûlant de nos amours / court dans tes pages frémissantes. / D'un foyer mort et consumé / Quelle cendre encore te reste?».

36 La palma di spiritualità cristiana/mariana va assegnata probabilmente alla *Francesca* di Antonio Ghislanzoni, musicata da Antonio Cagnoni (Teatro Regio di Torino, 1878.) È con una preghiera alla Madonna che Francesca entra in scena sopo una sinfonia piena di empito, contrasti, arresti improvvisi: «Vergine madre che tanto soffristi / dal ciel m'assisti! / Soccorri all'alma travagliata e infranta, / Vergine santa Vergine santa! / Guidami tu per la sicura via». Figura di struggente devozione, nel 2° atto la troviamo genuflessa («Sovrumana forza la preghiera m'infuse»), nel 3° «Vergine santa dal ciel m'assisti» accompagna la partenza di Paolo, il 4° inizia con un *Salve Regina* (insieme al coro femminile) che fa vacillare i sospetti di Lanciotto («Pregar potria se rea fosse tanto?»).

37 Chiari accenti risorgimentali (incuranti di verosimiglianza storica) sono sparsi nell'opera di Pellico (Paolo, ritornato da Bisanzio, dove aveva combattuto per la libertà altrui, esclama: «E non ho patria forse / Cui sacro sia de' cittadini il sangue? / Italia mia, combatterò se oltraggio / Ti moverà la invidia [...] / D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia? / Polve d'eroi non è la polve tua?», Atto I, scena quinta), introdotti nell'adattamento teatrale di Romani, ripresi in altri libretti; è il caso di ricordare a questo proposito quello musicato da Pietro Generali (Venezia, 1828) che non dissimula il tema patriottico, fin dall'apertura del primo atto con il coro dei cavalieri di Rimini: «Cara patria, dove il sangue / Scorse un dì de' prodi figli. / Spuntar vedi e rose e gigli /più leggiadri germogliar». Librettista ne era quel Paolo Pola autore di *Caritea Regina di Spagna ossia La morte di Don Alfonso re di Portogallo* (musica di Mercadante, 1826) che nel finale del primo atto faceva intonare al coro le parole *Chi per la patria muor vissuto è assai*, diventate motto romantico di lotta per la libertà.
Un inno all'Italia non manca nemmeno nella *Françoise de Rimini* di Thomas; a Risorgimento ormai consumato (1882) si fa esclamare ai protagonisti: «Italie! Italie! / Noble terre avilie / Qu'on livre à l'étranger! / Que ton ancienne / gloire nous revienne en mémoire / A l'heure du danger! [...] Tes fils, le fer en main, saurons te protéger! Italie!».

a qualche compositore lasciato ai margini oscuri della storia; come non essere incuriositi, ad esempio, per una *Francesca da Rimini* scritta (libretto e musica, 1835) da Adelaide Appignani, una delle rare compositrici che siano approdate al teatro nel XIX secolo?

Altrettanto affascinante si prefigura un'analisi delle ricorrenze e delle rifrazioni semantiche di parole-chiave che rimbalzano da un dramma all'altro e all'interno dello stesso; ne indichiamo due, onnipresenti (pace, eternità), non in quanto peculiari ché anzi sono comunissime nel repertorio melodrammatico romantico, ma come possibili cartine di tornasole delle trasformazioni della protagonista.

Sulla 'pace' in Dante molto si è scritto; nei libretti la troviamo in senso psicologico ed etico tra passione e dannazione, ma anche politico e familiare. «Rendi / a mia figlia la pace!» chiede Guido a Lanciotto in Pellico. Nel libretto di Romani la parola risuona da subito con vario significato: il primo atto si apre con un coro che la celebra («Invocata, fra l'armi e le schiere / scese pace, e gli sdegni velò») e si chiude nello sgomento collettivo:

TUTTI È sparita, fuggita la pace;
Questo è giorno di sangue, d'orrore.
Scuote intorno la torbida face
Delle furie la furia peggiore. [...]
A delirio ci/vi spinge a vicenda;
a misfatto ch'eguale non ha...
Nella casa di Pelope orrenda
Questa reggia mutata sarà.

Poco sopra le due dimensioni, politica e personale, si erano esplicitamente annodate nella confessione a Lanciotto:

FRANCESCA Mai non ti diedi il core;
La destra sola avesti,
Prezzo di pace ell'era...
Il genitor la dié.
[...] [*al padre*]
Tacqui, e la pace mia
Sacrificai per te.

E si potrebbe continuare analiticamente fino alla estrema generosità di Francesca: «Lieta morrò, se pace / Il sangue mio vi dà» (II, scena decima.

All'altro capo del nostro arco cronologico, in Crawford l'affermazione «Qu'on nous réunisse, l'enfer le plus noir / nous sera un ciel de lumière et de paix!» precede e accompagna l'azione colpevole, rivendicandone la sublimità. Nel «Paolo, datemi pace!» (libretto di Tito Ricordi per Zandonai,

Atto III) la connotazione spirituale del romanticismo si sposta all'utopia privata e collettiva nella prima età della psicanalisi.

Altro segno caratterizzante, 'eterno, eternamente' appartengono alla retorica amorosa, ma contengono anche il destino ultimo, insieme di condanna e di fedeltà: «s'anco / Dell'empio amor soffrir dovessi eterno / Il castigo sotterra, eternamente / Più e più sempre t'amerò!» promette il Paolo di Pellico (Atto III, scena seconda). Nella lunghezza dell'avverbio si adagiano le promesse terrene e il proiettarsi cosmico dell'esperienza amorosa legata alla propria dannazione. Un esempio tra altri possibili, le ultime battute del testo di Rapisardi («No, mai troppo ti bramo! / Eternamente teco io son perduta, / ma eternamente t'amo!») rimandano all'«ewig» faustiano, nel rovesciamento del ruolo femminile.

Quale distanza segna, allora, l'assenza di eternità nel testo che da D'Annunzio arriva a Zandonai. «Più non avrà potere / sul desiderio il tempo / fatto schiavo», afferma il Paolo zandonaiano nelle sue ultime parole di quiete. Il concetto teologico ha ormai incontrato Bergson.

Emanuele Bonomi

EPIGONISMO ČAJKOVSKIJANO E RISONANZE WAGNERIANE. LE *FRANCESCHE* DI NÁPRAVNÍK E RACHMANINOV

Abstract - With his enthralling 'symphonic fantasy' *Francesca da Rimini* (1877), Tchaikovsky was the first Russian composer to deal with the celebrated tragedy of Paolo and Francesca. His original plan had been to write an opera on the subject. Yet, in the aftermath of his visit to Bayreuth in the summer of 1876 to report on the inauguration of the newly established Festspielhaus with the première of the complete *Ring* cycle, he fell under the spell of Wagner's innovative orchestral treatment and feverishly composed a vibrant symphonic poem. Two operatic versions on the same much admired episode from the *Divine Comedy* also followed, at the turn of the century. Both share overt references to Tchaikovsky's model in terms of musical style, yet their dramaturgical architecture proceeds from antithetical premises. Nápravník's last opera (1902), after Stephen Phillips's play *Paolo and Francesca*, inspired by Dante's narrative, illustrates the imposing splendour of the Russian Imperial style at its apogee for the lavishly picturesque production and the brilliant technical proficiency. On the other hand, Rachmaninov's eponymous one-act opera (1906), set to a condensed libretto by Modest Tchaikovsky, appears as a faithful translation of the detailed program included by the dramatist's older brother in the autograph score of his symphonic poem. By carrying out a dramaturgical analysis of both works, this essay aims to explore their specific operatic models – a sumptuous grand opera idiom, combining an intimate flavour with picturesque tableaux for the former, a blatant veristic style within a dense orchestral texture for the latter –, clarifying the role of two emblematic figures in Russia's fin-de-siècle musical culture: Tchaikovsky and Wagner.

Se il complesso e variegato processo di ricezione di Dante nella letteratura russa ottocentesca ebbe quali principali antesignani Puškin e Gogol'[1], fu

[1] Una descrizione esauriente del fenomeno è reperibile in Cesare Giuseppe De Michelis, «Russia», in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, v, pp. 843-847; la voce è consultabile *online* all'indirizzo www.treccani.it/enciclopedia/u-r-s-s_(Enciclopedia-Dantesca)/.

Čajkovskij a tentare una prima trasposizione orchestrale della popolarissima vicenda di Paolo e Francesca, traendone nel 1876 una vibrante «fantasia sinfonica» sulla scorta delle folgoranti suggestioni ricavate dalla lettura del V canto dell'*Inferno* nel corso di un trasferimento estivo in treno dalla località balneare di Palavas-les-Flots a Parigi[2]. Alla trionfale accoglienza del pubblico moscovita[3] fece eco negli anni seguenti un successo sempre crescente, testimoniato non solo dalle numerose repliche di cui la fantasia beneficiò sia in patria che all'estero[4], ma innanzitutto dal favore unanime tributatogli da colleghi, ammiratori e amici che ben si prodigarono nell'esaltare il brano quale capolavoro assoluto dell'intero repertorio nazionale.

L'opinione dell'autore in proposito ricalcò almeno inizialmente gli ampi elogi dei recensori, ma l'innata propensione a una severa autocritica finì col coinvolgere in breve anche una delle sue creature predilette. A Balakirev, che nel 1882 l'aveva definita senza mezzi termini e con tono vagamente mellifluo «apogeo»[5] artistico del compositore (insieme alla fantasia shakespeariana *La tempesta* commissionata pochi anni prima dal sodale Stasov), Čajkovskij replicò lamentandone la completa disorganicità tra forma e contenuto[6], ribadendo con forza la propria inadeguatezza nel genere della

---

2 Cfr. lettera a Modest Čajkovskij del 27 luglio/8 agosto 1876, in Pëtr Čajkovskij, Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка (*Opere complete. Scritti e carteggi*), a cura di Boris Asaf'ev, Anatolij Aleksandrov et al., 17 voll., Muzgiz-Muzyka, Moskva 1953-1981, VI, p. 62. Il brano fu ultimato dopo che il musicista aveva assistito in qualità di corrispondente per il periodico «Русские ведомости» («Bollettino russo») al primo allestimento integrale a Bayreuth della tetralogia wagneriana (13-17 agosto) e venne incluso il 25 febbraio/9 marzo 1877 all'interno del decimo concerto sinfonico della Società musicale russa diretto da Nikolaj Rubinštejn. Rispettando il calendario giuliano in vigore nella Russia prerivoluzionaria fino al 1 febbraio 1918, ho deciso di conservare l'originale datazione delle fonti, affiancandola alla data corrispondente nel calendario gregoriano; tutte le traduzioni sono mie.

3 L'opera venne tenuta a battesimo il 25 febbraio/9 marzo 1877 nel corso del citato concerto sinfonico della Società musicale russa.

4 Già nel 1878 il lavoro aveva raggiunto le platee tedesche (Konzerthaus di Berlino, 14 settembre, con esito in verità assai contrastato) e americane (Academy of Music di New York, 21 dicembre), e fu Čajkovskij in persona a dirigerne la *première* parigina (Théâtre du Châtelet, 11 marzo 1888), scegliendolo poi in occasione del ricevimento della laurea *ad honorem* all'università di Cambridge nel 1893.

5 Lettera di Milij Balakirev a Pëtr Čajkovskij del 28 settembre/10 ottobre 1882, in Milij Balakirev, Воспоминания и письма (*Ricordi e carteggi*), Leningrad, Muzgiz, 1962, p. 164. Il dichiarato intento del fondatore del gruppo dei Cinque era quello di commissionare all'ex *protégé* una sinfonia programmatica da ricavarsi dal *Manfred* di Byron, progetto concretizzatosi tre anni più tardi.

6 Cfr. lettera di Pëtr Čajkovskij a Milij Balakirev del 12/24 novembre 1882, in Čajkovskij, *Opere complete...*, VI, p. 281.

musica a programma[7]. L'intento iniziale era stato infatti quello di scrivere un'opera sull'episodio dantesco, ma i contatti con possibili collaboratori non erano approdati a nulla di concreto. Nel febbraio del 1876 il musicista aveva chiesto a Konstantin Zvancev, devotissimo seguace di Wagner, una copia del suo «magnifico libretto»[8] sulla celebrata tragedia d'amore. Solo le pressanti insistenze del librettista per un trattamento diligentemente wagneriano del soggetto avevano fatto arenare il progetto[9] e quando poi, nella primavera del 1877, l'amico German Laroche era tornato di nuovo alla carica offrendogli il proprio adattamento della *Francesca da Rimini*[10], Čajkovskij aveva oramai trovato nel celebrato romanzo in versi puškiniano *Evgenij Onegin* la tanto agognata fonte di ispirazione.

A differenza di *Romeo e Giulietta*, progetto operistico accarezzato a più riprese dal compositore e destinato a infiammarne la fantasia creativa fin negli ultimi anni di vita[11], l'incandescente materia dantesca rimase accantonata nell'ampia sequela di trasposizioni operistiche incompiute. Pure, la vasta circolazione dell'*ouverture-fantasia* e, in misura ancora superiore, l'indiscusso prestigio nazionale goduto dal suo autore agirono singolarmente da potentissimi freni inibitori ad ogni successivo tentativo di riduzione musicale della *Commedia* di Dante. E non a caso fu soltanto dopo la morte di Čajkovskij che *Francesca da Rimini* giunse sulle scene liriche in due versioni pressoché coeve, accomunate suggestivamente dalla diretta filiazione dal poema sinfonico čajkovskijano. In entrambe i rimandi assai palesi agli stilemi drammatici, espressivi e stilistici del modello sembrano anzi assumere il valore di consce e deliberate 'citazioni' intese alla stregua

---

7 Lo stesso compositore ne diede esposizione ben più circostanziata nello scambio epistolare intrattenuto con la contessa von Meck; cfr. lettera di Pëtr Čajkovskij a Nadežda von Meck del 5/17 dicembre 1878, in Pëtr Čajkovskij, Переписка с Н. Ф. Фон Мекк (*Carteggio con N. F. Von Meck*), 3 voll., a cura di Vladimir Ždanov e Nikolaj Žegin, Academia, Moskva-Leningrad 1934-1936, I, pp. 530-532.

8 Lettera di Pëtr Čajkovskij a Konstantin Zvancev del 11/23 febbraio 1876, in Čajkovskij, *Opere complete...*, VI, p. 27. L'autografo originale del libretto è conservato presso la Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka di Mosca, fondo 1045, n. 23.

9 Cfr. Nikolaj Kaškin, Воспоминания о П. И. Чайковском (*Ricordi di P. I. Čajkovskij*), Jurgenson, Moskva 1896, pp. 106-107.

10 Cfr. *The Tchaikovsky Handbook. A Guide to the Man and His Music*, a cura di Alexander Poznansky e Brett Langston, 2 voll., Indiana University Press, Bloomington 2002, I, p. 400.

11 Gli abbozzi per una scena d'amore tra i due innamorati, basata su alcuni temi dell'omonima *ouverture-fantasia* composta nel 1869 e ritoccata nel 1880, furono rinvenuti tra le carte del lascito testamentario. Ultimato e provvisto di una sgargiante veste orchestrale dall'allievo Sergej Taneev, il duetto ebbe il suo battesimo nell'ottobre nel 1894 durante il primo concerto sinfonico stagionale della Società filarmonica di San Pietroburgo sotto la direzione di Jurij Bleichman.

di omaggi deferenti alla memoria dell'illustre collega, cui i due compositori erano legati da intensi rapporti artistico-esistenziali.

Per la sontuosa magnificenza dell'allestimento *Francesca da Rimini* di Eduard Nápravník rappresentò uno degli esempi più emblematici dello sfarzo inaudito che caratterizzava le messinscene imperiali *fin-de-siècle*[12], e costituì al tempo stesso il testamento operistico del suo autore[13], instancabile direttore principale del teatro Mariinskij di San Pietroburgo dal 1869. Composta a partire dall'estate del 1901 e allestita (come l'intera produzione lirica del compositore cèco)[14] sul palcoscenico più prestigioso della capitale russa il 26 novembre/9 dicembre 1902, l'opera colse appena un tiepido *succès d'estime* malgrado un *cast* vocale di altissimo livello che comprendeva i coniugi Nikolaj e Medea Figner – già primi interpreti nei ruoli dei protagonisti nei due ultimi capolavori di Čajkovskij (*Dama di picche* e *Iolanta*) e creatori dei ruoli principali in *Dubrovskij* dello stesso Nápravník – e gli acclamati Leonid Jakovlev e Maria Slavina nelle parti comprimarie di Gianciotto e Angela. Né l'esemplare reputazione del compositore, né il deciso apprezzamento da parte dell'*establishment* politico-artistico – nelle sue memorie il musicista registrò con affetto la partecipazione della coppia imperiale nel corso di una rappresentazione dell'opera[15] – bastarono a risollevare le sorti di un lavoro condannato con verdetto concorde per assenza d'ispirazione e mancanza di originalità musicale. Fino allo scoppio della rivoluzione il titolo godette comunque di una discreta diffusione a livello nazionale[16],

---

12 Fu curiosamente il reazionario e autocratico zar Alessandro III a rinvigorire con interventi in favore della cultura russa la situazione dei Teatri Imperiali. Sotto la direzione di Ivan Vsevoložskij (1881-1898) i sussidi imperiali furono aumentati quasi del doppio, tanto l'orchestra quanto il coro vennero ampliati nelle dimensioni, enormi mezzi furono infine assegnati per scenografie e costumi così da garantire agli spettacoli un'opulenza mai vista che rispecchiasse lo splendore della monarchia.

13 E proprio dopo un'esecuzione dell'opera al teatro Mariinskij la sera del 23 dicembre 1914/4 gennaio 1915 il direttore cèco fu costretto ad annunciare il ritiro dall'attività a causa delle precarie condizioni di salute, deterioratesi poi progressivamente fino a sfociare in una grave setticemia che lo condusse alla morte il 10/22 novembre 1916.

14 I tre titoli precedenti furono: *Gli abitanti di Nižnij Novgorod* (27 dicembre 1868/8 gennaio 1869), *Aroldo* (11/23 novembre 1886) e *Dubrovskij* (3/15 gennaio 1895).

15 Cfr. Eduard Nápravník, Автобиографические, творческие материалы, документы, письма (*Materiali autobiografici e artistici, documenti e lettere*), a cura di Larissa Kutateladze, Muzgiz, Leningrad 1959, p. 62.

16 Entusiasta ammiratore dell'opera di Nápravník e artefice principale della sua circolazione nei teatri di provincia fu Nikolaj Figner che interpretò la parte di Paolo durante una fortunata *tournée* condotta nel 1903 nelle regioni meridionali dell'impero (Odessa, Nižnij-Novgorod e Tbilisi); cfr. lettera di Nikolaj Figner a Eduard Nápravník

ma la sensazione già espressa dall'autore che la scarsa vitalità drammatica del soggetto avrebbe nuociuto al «successo complessivo e duraturo»[17] della creazione si rivelò ben fondata.

Quale fonte letteraria per la sua *Francesca da Rimini* Nápravník aveva scelto la tragedia in versi *Paolo and Francesca*[18] dell'acclamato drammaturgo edoardiano Stephen Phillips. Scritta nel 1899 su commissione di George Alexander, influente direttore del St. James's Theatre di Londra, la *pièce* si era fin da subito rivelata un vero e proprio *boom* editoriale, raggiungendo notorietà internazionale ancor prima di essere rappresentata a causa dei ritardi accumulatisi nella selezione degli attori. Quando il dramma, infine, ricevette l'attesa *première* il 6 marzo 1902, l'autore fu poi salutato quale degno erede di Sofocle e Shakespeare[19] in un profluvio di elogi ed encomi che accompagnarono le 133 repliche succedutesi nel corso dei quattro mesi seguenti[20]. Fu Josef Paleček, rinomato basso cèco fresco di nomina a regista teatrale al Mariinskij, a suggerire al connazionale Nápravník un elaborato scenario a partire dalla recentissima traduzione russa della tragedia[21] durante un comune soggiorno nella località balneare di Hungerburg (Narva-Jõesuu) nel 1901, la cui riduzione librettistica fu affidata a Evgenij Ponomarëv, costumista dell'istituzione musicale pietroburghese.

Nel solco dell'amplificazione narrativa inauguratasi con il commento pubblico intessuto dal Boccaccio nelle sue *Esposizioni*[22], anche Phillips aveva aggiunto alla scarna vicenda dantesca dettagli, scene e situazioni del

---

del 1/13 dicembre 1912, in Nápravník, *Materiali autobiografici* cit., pp. 396-397. *Francesca da Rimini* fu poi inserita nel cartellone della stagione 1914-1915 al teatro Mariinskij, prima di beneficiare nel 1918 di un ultimo allestimento postumo sulle scene del teatro Bol'šoj di Mosca.

17 *Ivi*, p. 62.

18 Stephen Phillips, *Paolo and Francesca. A Tragedy in Four Acts*, John Lane, London-New York 1899-1900.

19 Per una disamina dell'ascendenza letteraria dantesca della *pièce* si consulti William Calin, *Dante on the Edwardian Stage. Stephen Phillips's «Paolo and Francesca»*, in *Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of* Leslie J. Workman, a cura di Richard Utz e Tom Shippey, Brepols, Turnhout 1998, pp. 255-261.

20 Cfr. John Peter Wearing, *The London Stage, 1900-1909. A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, 2 voll., Scarecrow, Metuchen-London 1976; rist. ampl. (1 vol.) Rowman & Littlefield, Lanham 2014, p. 92.

21 Stephen Phillips, Паоло и Франческа. Трагедия в 4 дейвствиях. Перевод с 7-го английского издания Леонида и Владимира Андрусон (*Paolo e Francesca. Tragedia in 4 atti. Traduzione dalla settima edizione inglese di Leonid e Vladimir Andruson*), tip. Tovariščestva chudožestvennoj pečati, Sankt Peterburg 1901.

22 Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Commedia» di Dante, Canto v, 97-99, Esposizione litterale*, in *I commenti danteschi dei secoli* XIV, XV *e* XVI, cd-rom, a cura di Paolo Procaccioli, Lexis, Roma 1999 («Archivio italiano»).

tutto estranee all'originale. Dal poeta fiorentino lo scrittore inglese mutuò direttamente taluni motivi letterari, quale il racconto dell'inganno subito da Francesca nella promessa di matrimonio e la simulata partenza di Gianciotto per sorprendere in segreto gli amanti adulterini; altri furono invece introdotti per adattarsi a una costruzione drammaturgica assai semplice e lineare nello svolgimento che riprende in chiave moderna modelli greci ed elisabettiani. Della tragedia attica permangono in particolare simmetria e unità d'azione, con le funzioni del coro svolte per certi versi dal sibillino personaggio di Angela, cieca vegliarda al servizio dei Malatesta i cui oscuri presagi servono non soltanto a preannunciare fin dal principio il destino funesto che attende i giovani innamorati, ma anche ad amplificare l'opprimente atmosfera da *Schicksaalsdrama* che informa la *pièce*. La straordinaria duttilità del *blank verse* shakespeariano è invece sfruttata, e con esiti spesso superbi, per piegare la recitazione a un intenso lirismo dal tono squisitamente sentimentale che tuttavia non rifugge da episodiche digressioni nel comico. In questa cornice da poema drammatico dai toni delicati l'elemento psicologico gioca un ruolo essenziale nel delineare i rapporti affettivi morbosi che legano il terzetto di protagonisti, i cui rispettivi caratteri esulano dalle tipologie consolidate in ambito critico-letterario ottocentesco: a una Francesca dai tratti ingenuamente infantili si contrappone un Gianciotto macerato dalla gelosia e dalla superstizione, poco incline ai doveri militari come il fratello Paolo, perfetta incarnazione dell'amante tenero e malinconico. Ampio risalto è dato inoltre alla dolorosa figura di Lucrezia, cugina e confidente di Gianciotto, la cui condizione di vedova sconsolata e senza figli motiva l'affetto impulsivo provato nei confronti di Francesca in una simbolica relazione madre-figlia, agendo però al tempo stesso da decisivo fattore scatenante della tragedia – è lei a inoculare nell'uomo, per prima, il veleno del sospetto, amareggiata dall'arrivo della giovane sposa.

Se, a fantasia appena completata, Čajkovskij non perse tempo per esprimere al fratello Modest la piena soddisfazione per aver fatto emergere «l'*amore* piuttosto bene»[23], Nápravník avrebbe potuto condividere la stessa impressione della propria opera. Asse portante della concezione drammaturgica diviene infatti il progressivo e irresistibile avvicinamento di Paolo a Francesca e nell'*Autobiografia* compilata in collaborazione con il figlio Vladimir pochi mesi prima di morire il compositore ribadì la natura sostanzialmente lirica del soggetto: «Chi da giovane non è rimasto affascinato da una vicenda tanto poetica, commovente e tragica! Letto il

[23] Lettera a Modest Čajkovskij del 14 ottobre/26 ottobre 1876, in Čajkovskij, *Opere complete...*, vi, p. 80.

dramma, non viene da chiedersi quanto risulti efficace sulla scena e adatto per un'opera. Al musicista offre ampio materiale e tutto il resto rimane in secondo piano»[24]. Linea guida dell'adattamento librettistico di Ponomarëv[25] fu dunque l'attenzione quasi esclusiva alla tematica amorosa con l'effetto di ridimensionare sensibilmente la già tenue cornice storico-cavalleresca della fonte in mero fondale pittoresco. Nulla o quasi resta degli echi remoti di battaglia che nella tragedia di Phillips cadenzano i movimenti in scena di Gianciotto, torturato dai sospetti nei confronti del fratello eppur vincolato agli obblighi di condottiero militare. Né a vivacizzare l'atmosfera opprimente del dramma interviene il gustosissimo quadro elisabettiano ambientato nella spezieria di Pulci (III.1), dove tra 'tristaniani' filtri d'amore e veleni il marito di Francesca ha oltretutto modo di udire di nascosto la sconsiderata confessione di Paolo[26]. Dei due interludi giocosi il librettista conservò solo la briosa scena nella locanda (II.2), unica occasione per l'inserimento di un vivace *divertissement* con cori, mentre le evocative didascalie sceniche dell'atto iniziale della *pièce* vennero sfruttate sapientemente per ricavare un esteso *tableau* collettivo che bilanciasse la severa dimensione familiare della tragedia.

Sollecitato da uno scenario che cerca di coniugare il delicato intimismo di una drammaturgia fondata sulla dimensione lirico-emotiva dei personaggi all'esigenze del *grand spectacle*, Nápravník reagì intercalando scene d'impianto coreografico-spettacolare in un'architettura musicale sostanzialmente *durchkomponiert*, ma che combina al suo interno forme tradizionali dell'opera italiana e francese. L'intero primo atto, in particolare, è concepito quale grandioso quadro d'assieme nel quale gli oscuri presentimenti di sciagura che scandiscono la sequela di scene dialogiche poste in rapida successione dopo la sortita di Gianciotto vengono fascinosamente inserite in una cornice corale festosa. Con l'eliminazione, inoltre, dell'assai fugace colloquio tra Francesca e Paolo, nel quale l'indifesa fanciulla, appena strappata al convento e atterrita dall'ambiente tetro del castello malatestia-

---

24 Eduard Nápravník, *Materiali autobiografici...*, p. 62.

25 Evgenij Ponomarëv, Франческа да Римини. Опера в 4-х дейвствиях и 5-ти картинах (сюжет заимствован из трагедии соч. С. Филипса: «Франческа и Паоло»). Сценическая планировка О. О. Палечека. Музыка Э. Направника *(Francesca da Rimini. Opera in quattro atti e cinque quadri (Soggetto ricavato dalla tragedia «Paolo and Francesca» di S. Phillips). Scenario ideato da O. O. Paleček. Musica di E. N*ápravník*)*, Jurgenson, Moskva 1902.

26 Ai fini narrativi l'episodio è comunque di per sé superfluo, dal momento che Gianciotto si convince definitivamente della colpevolezza del fratello già nel corso del colloquio con Lucrezia al termine del secondo atto.

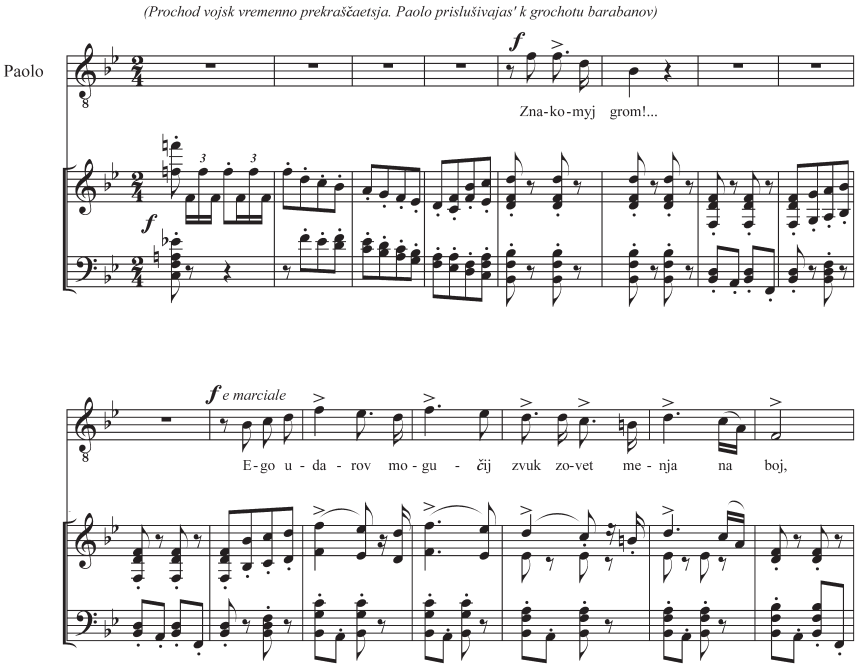
no, si affidava quasi d'istinto al conforto del futuro cognato, l'attenzione si concentra unicamente su Gianciotto, le cui reazioni sempre più allarmate ai minacciosi avvertimenti che gli giungono da diverse parti – dapprima l'ansia di partire di Paolo (*Moderato-Poco più mosso* – **c**-$\frac{3}{4}$; da 24)[27], quindi i reiterati avvertimenti di Lucrezia (*Allegretto-Appassionato-Molto moderato* – **c**; da 32), infine le visioni di Angela (*Andantino* – $\frac{3}{4}$; da 51) – si riflettono in un calibrato incremento della tensione drammatica secondo modalità di indubbia ascendenza scribiana. Palesi moduli *grandoperistici* s'incontrano egualmente nei due squarci collettivi dell'opera. L'enfatico finale del primo atto prevede una robusta marcia nuziale (*Moderato* – **c**, Re; da 40 e da 56), scortata dagli effetti stereofonici degli ottoni – già uditi ad apertura di sipario per annunciare trionfanti l'arrivo della sposa –, cui segue una solenne preghiera corale (*Maestoso* – **c**, Re; da 61[5]) intonata da dietro le quinte sul sostegno dell'organo e alternata alle dolenti interiezioni di Angela rimasta sola in scena[28]. Analogamente, il quadro gaio e spigliato ambientato in una locanda dei sobborghi di Rimini (II.2) fornì il pretesto per un rapido susseguirsi di numeri decorativi – un *entr'acte* in ritmo marziale (*Tempo di marcia* – $\frac{2}{4}$, La; da [8]111), uno spensierato coro doppio di donne e soldati (*Allegro giocoso* – $\frac{2}{4}$, Sol-Si; da [18]117) e una *chanson à boire* strofica di schietto gusto popolare (*Allegretto-Allegro moderato* – $\frac{6}{8}$, la-Mi-mi-Si; da [6]134) – che immette con efficacissimo contrasto al disperato soliloquio con cui Paolo, incapace di resistere allo struggente desiderio di rivedere l'amata, decide di abbandonare l'esercito in marcia contro la ghibellina Pesaro. Svolto nell'ordinaria ripartizione bipartita, cantabile e cabaletta, dell'aria italiana (*Moderato* – **c**, Si; da 151; *Appassionato-Poco meno mosso* – $\frac{12}{8}$, Sol♭→Re; da 165), il brano si configura quale affettuoso riferimento al secondo duetto di seduzione nella *Carmen* di Bizet (II.17) cogli insistenti echi della marcia

---

27 Riferimenti ed esempi musicali sono desunti dalla prima edizione della riduzione per canto e pianoforte: Eduard Napravnik, Франческа да Римини. Опера в 4-х дейвствиях и 5-ти картинах. Сюжет заимствован из трагедии соч. С. Филипса: «Франческа и Паоло». Сценическая планировка О. Палечека. Текст либретто Е. Пономарева (*Francesca da Rimini. Opera in quattro atti e cinque quadri. Soggetto ricavato dalla tragedia «Paolo and Francesca» di S. Phillips. Scenario ideato da O. Paleček. Riduzione librettistica di E. Ponomarëv)*, Jurgenson, Moskva 1902.

28 Nella fonte letteraria l'atto si chiude invece con una didascalia scenica che non lascia dubbi sulla veridicità delle allucinazioni della donna: «*[Exit marriage procession of Kinsmen, &c., led by Giovanni and Paolo. Meanwhile enter from the other side Francesca, Lucrezia, and attendant Ladies. Francesca, in passing, pauses and offers trinket to Angela, who shudders, letting it fall. Exeunt all but Angela, who remains staring before her.]*»; Phillips, *Paolo and Francesca...*, p. 31. La situazione scenica, per inciso, ricorda molto da vicino la conclusione dell'atto iniziale nella *Gioconda* (I.9) di Ponchielli, titolo che l'infaticabile direttore cèco offrì alla platea pietroburghese nel 1888.

d'apertura (*Tempo di marcia* – $\frac{2}{4}$, Mi♭-Si♭; da 153 e da 169), che fungono sia da tempo di mezzo sia da coda per amplificare il dissidio interiore di un novello José, disertore per amore:



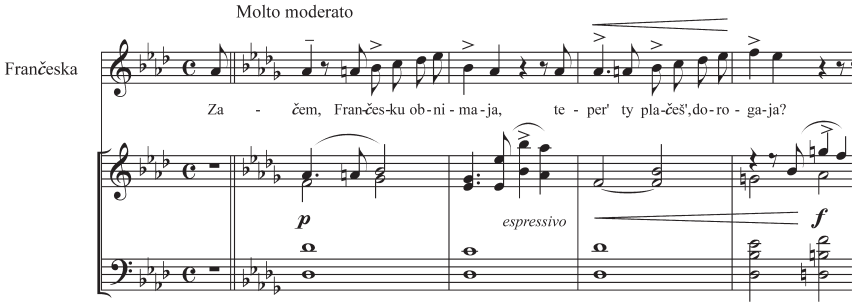
Es. 1. Nápravník, *Francesca da Rimini*, III.1, 157[4].

Ben più cruciale nell'economia drammaturgica generale delle citate e generiche concessioni alla *couleur locale*, categoria del resto a cui già Phillips aveva attinto con molta parsimonia[29], è però il dipanarsi dell'intreccio attraverso estese sezioni dialogiche che coinvolgono il quartetto di protagonisti. Per conferirne coerenza e unità musicale Nápravník ricorse a una fitta trama di motivi ricorrenti in orchestra a innervare un declamato vocale morbido e fluido seppur piuttosto monocorde che non di rado si apre in improvvisi squarci melodici lirico-contemplativi. Intese alla stregua

29 Tra i molti commentatori che criticarono nel dramma inglese la mancanza di verosimiglianza storico-psicologica nei personaggi si segnalò in particolare Edith Wharton; cfr. Edith Wharton, *The Three Francescas*, «The North American Review», CLXXV/548, 1902, pp. 17-29.

di numeri chiusi delimitati dalle nitide cadenze che li isolano dal contesto sonoro circostante, tali parentesi solistiche accrescono la pregnanza espressiva dei momenti emotivamente più intensi e si segnalano per il perfetto equilibrio nella distribuzione – due per ciascuno dei personaggi principali – e la limpida chiarezza della forma. Predominano per la maggior parte romanze in un unico movimento e in tempo moderato – che la partitura definisce costantemente «ariosi» –, ma sono presenti pure brani dall'impianto ben più articolato, come entrambi i monologhi di Francesca. Il primo, intonato dal soprano nel secondo atto subito dopo che Paolo è fuggito dal castello per paura di tradirsi in presenza della donna, ha i lineamenti di una nuova aria bipartita sul modello italiano (*Moderato-Più mosso* – **c**, La-Si-mi; da 85[6]) (Es. 2).

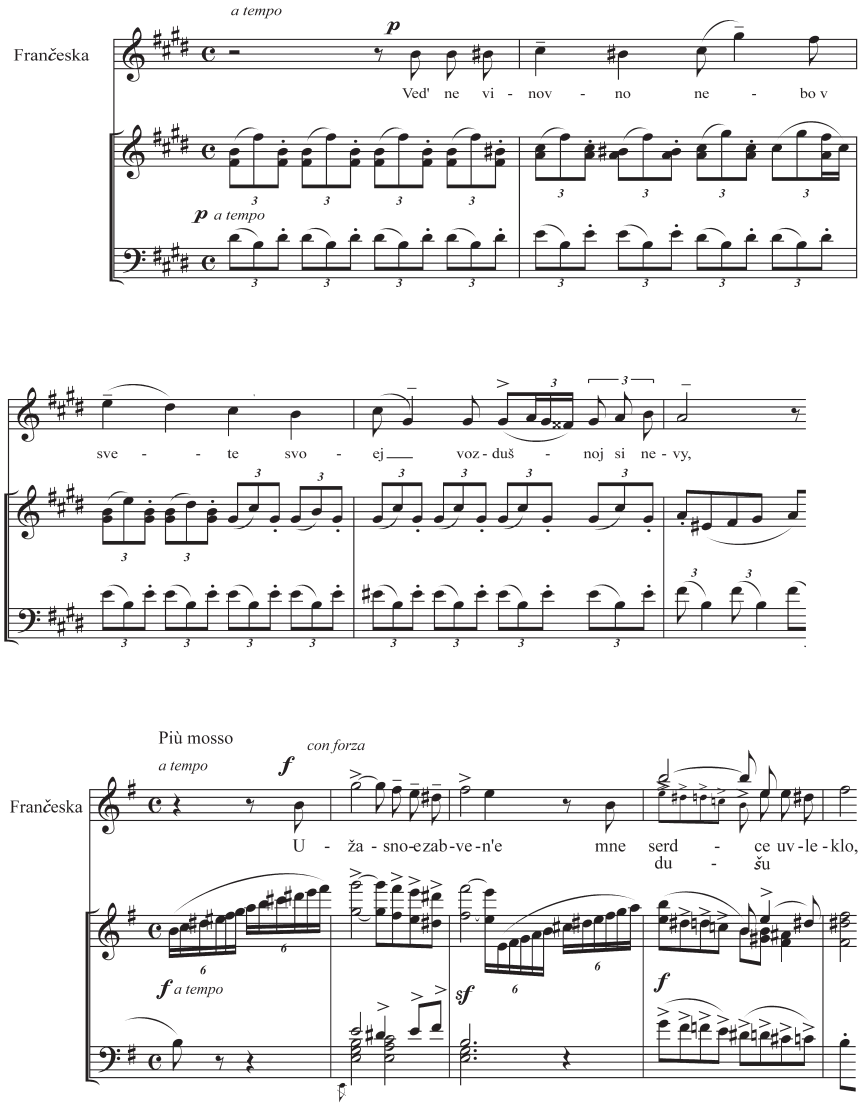
Il secondo, al contrario, è una toccante preghiera che la giovane rivolge a Lucrezia nel quarto atto implorandola di confortarla quella notte come una madre (*Molto moderato* – **c**, Re♭; da 224[6]) e coincide con il climax emotivo di un duetto in più sezioni che sfrutta la più ampia varietà di sfumature vocali, dal ruvido recitativo al canto spianato d'intenso lirismo:



Es. 3. IV, 224[6].

L'impiego massiccio di motivi ricorrenti rappresentò una conquista relativamente recente per Nápravník e certo un'influenza considerevole ebbe la preparazione per l'allestimento al Mariinskij in quegli stessi anni dell'intero *Ring*[30]. Pur senza mai combinarli, il compositore sottopone infatti i nuclei tematici a una trasformazione orchestrale continua attraverso

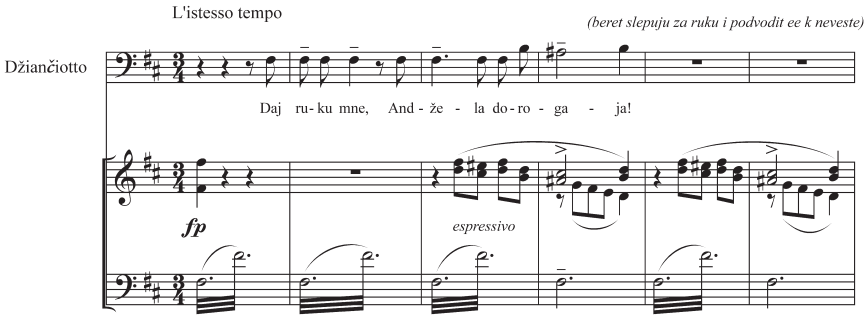
30 A *Die Walküre* (24 novembre/6 dicembre 1900) seguirono *Siegfried* (4/16 febbraio 1902), *Die Götterdämmerung* (20 gennaio/1 febbraio 1903) e, per ultimo, *Das Rheingold* (27 dicembre 1905/8 gennaio 1906).



Es. 2a-b. II, 87; 89[4].

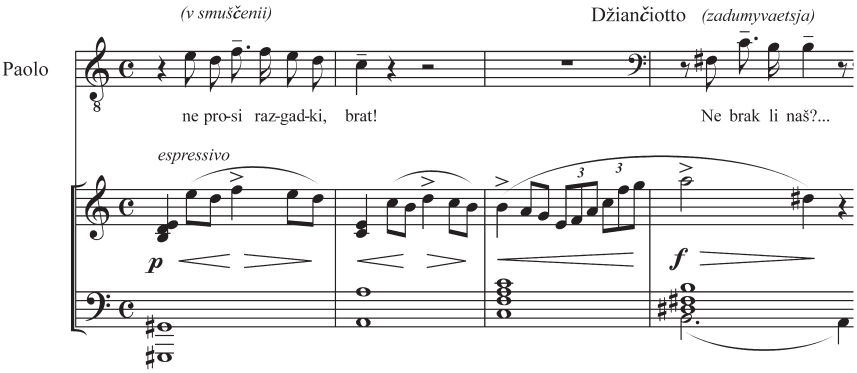
un processo di paziente manipolazione melodica, armonica e ritmica, analoga per molti versi alla tecnica dello sviluppo wagneriano. Due sono, come di consueto, le tipologie semantiche: motivi che identificano un dato personaggio o uno stato d'animo e motivi di reminiscenza per richiamare una situazione drammatica passata o prefigurare un'azione che ancora deve compiersi. Così, in particolare, il personaggio di Angela, personificazione

del destino funesto che aleggia sulla coppia di amanti, viene associato a una contorta figura cromatica dei legni per terze sopra il tremolo degli archi (es. 4) – l'inciso, già preannunciato fin nel colloquio d'esordio tra Gianciotto e Paolo, è destinato in seguito a evolvere in una rabbiosa discesa di tre semitoni quando Lucrezia convince il baritono della compiuta fondatezza dei suoi sospetti:

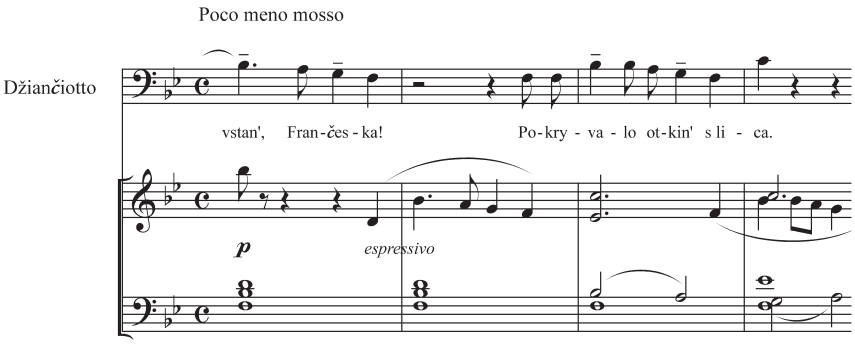


Es. 4. I, 45.

Al livido cromatismo che invade inesorabilmente il canto di Gianciotto, seducente metafora di un dubbio letale inoculato con bieca perfidia, si contrappone il lucente diatonismo della parte di Francesca, scortata da teneri profili scalari discendenti e lievemente increspati (es. 5), mentre a Paolo viene affidato un motivo dolente che nella sua instabilità tonale palesa l'inquietudine emotiva del giovane (es. 6):

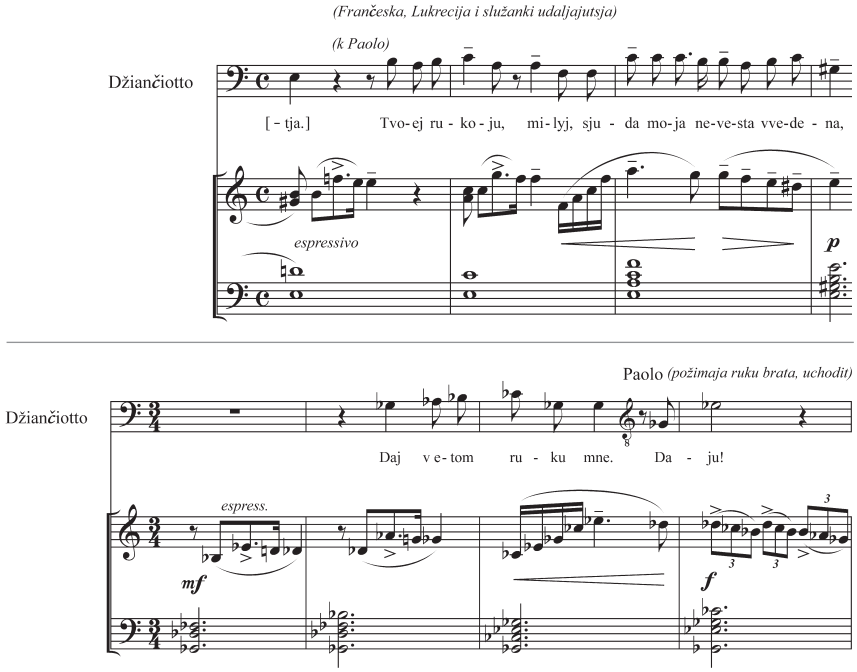


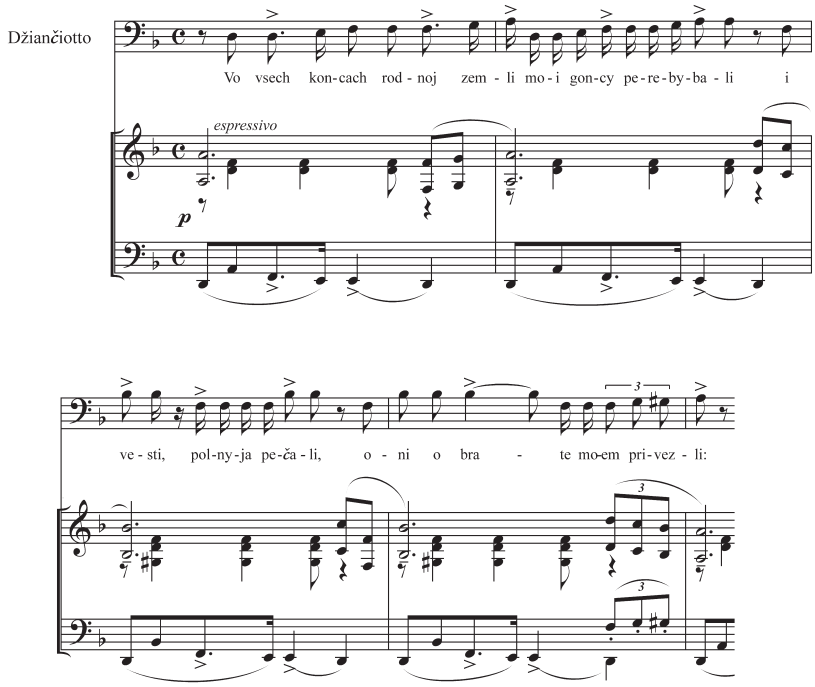
Es. 5. I, 8.



Es. 6. 1, 27.

Anche un momento dalla valenza altamente simbolica quale la stretta di mano che i due fratelli si scambiano in segno di intesa prima del matrimonio trova adeguata sottolineatura nell'iterazione di un semplice disegno puntato che prima si distende lirico quando Gianciotto ringrazia Paolo per avergli condotto la sposa (es. 7a), poi si rinchiude in ambigue volute cromatiche nel momento in cui il tenore conferma, assai titubante, di partecipare con gioia alle nozze predisposte (es. 7b), per infine ripresentarsi (es. 7c) quale ostinato al basso nel soliloquio conclusivo del baritono, sintomo ormai di un timore ossessivo divenuto inconfessabile realtà:

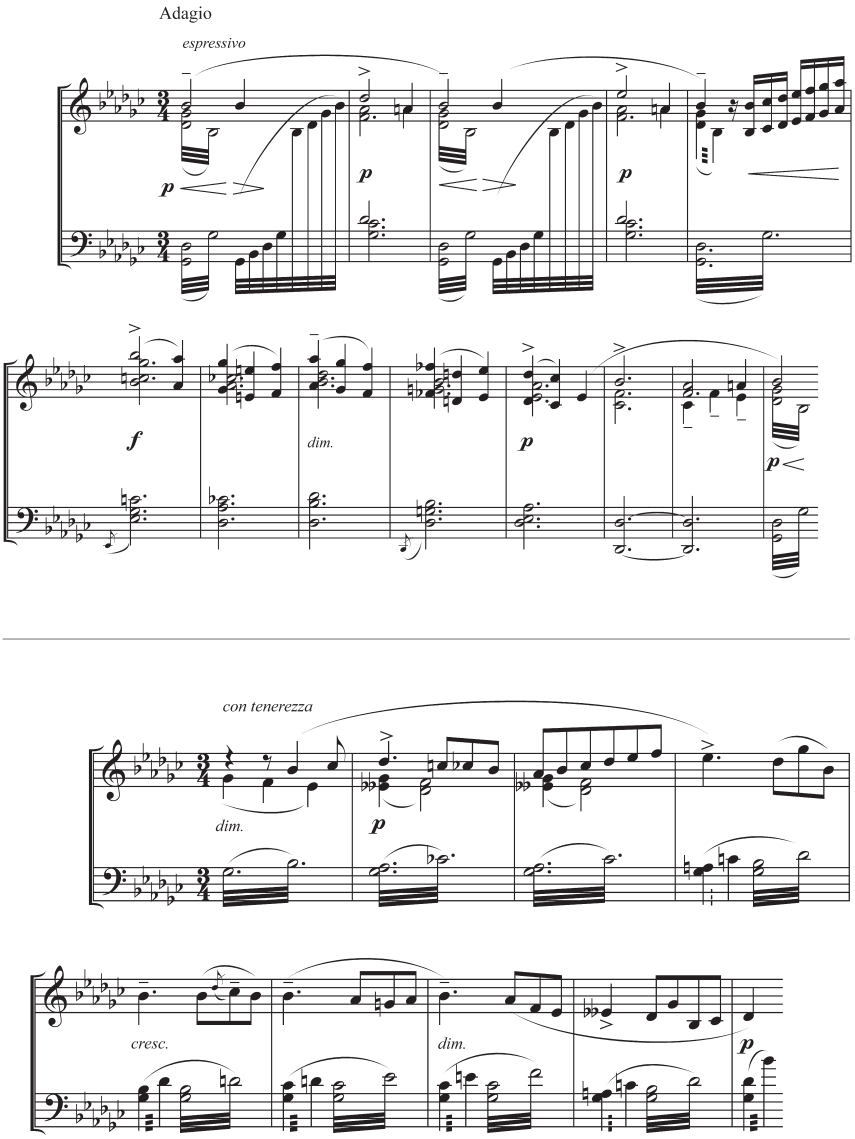




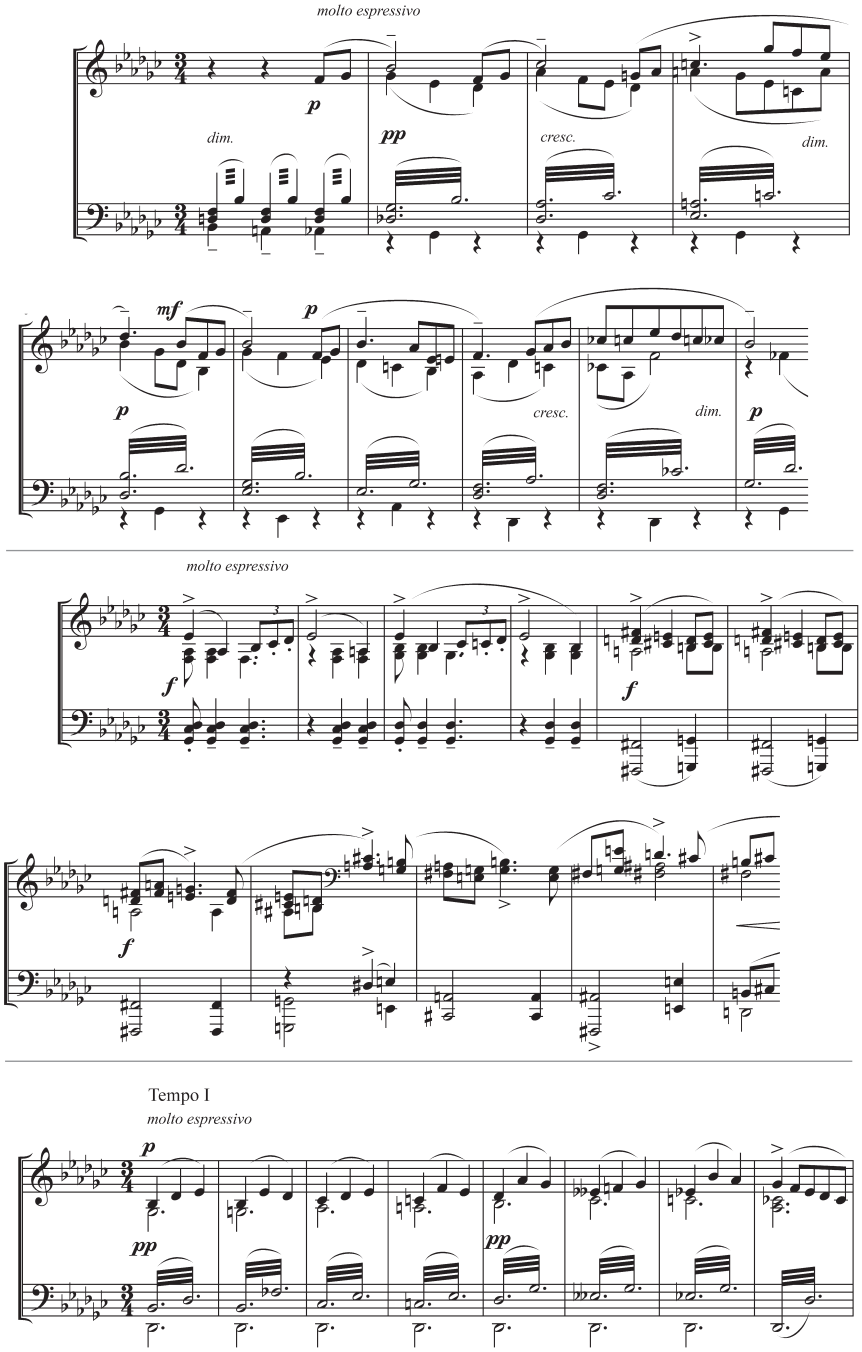
Es. 7a-b-c. I, 25[3]; [7]32; IV, 203.

A differenza di tali cellule, che nella loro essenzialità ritmico-melodica – brevi figurazioni ritmiche o costanti movimenti intervallari – ben s'adattano a variazioni di ogni sorta, cinque temi sono invece contraddistinti da un'espansione lirica assai marcata ed emergono dal denso tessuto motivico dell'opera per alcune peculiarità condivise che ne assicurano la totale complementarietà. Presentati in successione già nell'*ouverture* (*Adagio* – $\frac{3}{4}$), dove sono accomunati dalla medesima tonalità di sol bemolle maggiore, si caratterizzano da morbide arcate melodiche di innegabile sapore čajkovskijano, i cui contorni serpeggianti e percorsi da languidi cromatismi sul fondale armonico cangiante traducono icasticamente le spirali di una passione inestinguibile: (Es. 8 a-e).

Come il meraviglioso *Liebesthema* che anima la sezione centrale della *Francesca da Rimini* di Čajkovskij, l'insolita ampiezza delle melodie e il deliberato rifuggire dalla cadenza paiono cauti avvicinamenti al concetto wagneriano della *unendliche Melodie*, da cui però divergono per l'assenza d'elaborazione tematica. Piuttosto, è il loro reciproco accostamento e al-



Es. 8 a-b. *Ouverture*, ^{10}I; III^{3}; IV^{5}; V^{4}; VIII^{2}.

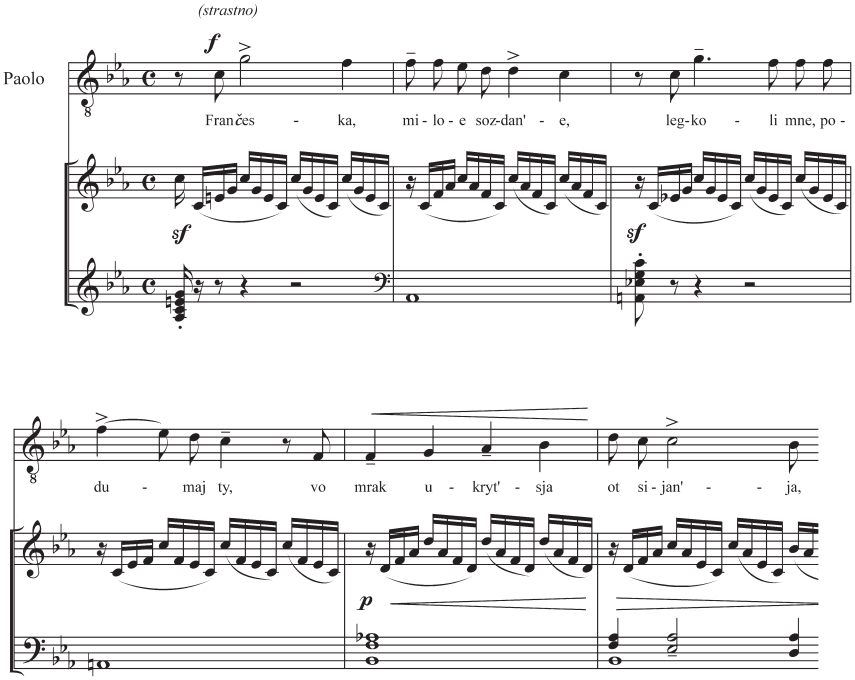


Es. 8 c-d-e. *Ouverture*, ^{10}I; III^{3}; IV^{5}; V^{4}; VIII^{2}.

ternanza nel corso dell'opera – soprattutto nei duetti dei protagonisti – a tradurre in musica la travolgente crescita del sentimento che avvinghia gli innamorati. Se la cellula A (es. 8a), con la sua peculiare quinta eccedente, fa capolino timidamente nei primi due atti, dapprima quando la cieca esamina turbata il volto di Francesca respingendola con raccapriccio (46), quindi ad avvalorare le velate insinuazioni di Lucrezia riguardo Paolo (102), i motivi B e C si odono durante la visione di Angela (51) – plastica anticipazione della «scena della lettura» posta in chiusura del terzo atto – per ripresentarsi quando Gianciotto riferisce al fratello gli oscuri presentimenti dell'anziana servitrice (70[1]). I tre temi attraversano più avanti il primo dei duetti d'amore (III.2), mentre le cellule D ed E, fondate entrambe su appassionate progressioni verso l'acuto che paiono sublimare l'estatico rapimento di due anime anelanti, incorniciano il successivo *rendez-vous* chiudendo in tal modo la parabola narrativa.

Simili elementi diegetici sono riscontrabili anche nella costruzione formale dei tre 'incontri' tra Paolo e Francesca, per i quali il compositore cercò di ampliare il disegno originale con l'ovvia motivazione di esaltare, per quanto possibile, le doti vocali della coppia di interpreti. *Höhepunkt* espressivo del colloquio nel secondo atto (*Allegro* – **c**, Mi♭; da 80), dove i soli motivi associati ai protagonisti bastano a intrecciare l'intera architettura *durchkomponiert* della scena, è il veemente arioso centrale del tenore che riflette il dirompente desiderio erotico dell'uomo (*Allegro* – **c**, Mi♭; da 80): (Es. 9).

Per l'appuntamento che ha luogo poco prima dell'alba nel terzo atto la struttura si dilata invece in un vasto *tableau* dall'impianto formale ancora piuttosto libero, ora scandito tuttavia da una sequenza di oasi liriche che fissano la turbinosa temperie sentimentale dei protagonisti: la stupefatta contemplazione della natura circostante da parte di Francesca (*Moderato* – **c**, Sol♭; da 176), lo slancio infervorato di Paolo nell'osservare l'amata intenta a leggere seduta su una panchina in giardino (*Meno mosso* – **c**; da 180) nella tragedia di Phillips il soliloquio precede una fuggevole scena in cui Gianciotto, appena rientrato al castello, è ancora una volta richiamato sul campo di battaglia (III.2) –, la remissiva dichiarazione del tenore (*Tempo I* – **c**, La♭; da 184), formulata sopra un'ostinata figurazione in terzina che nel postludio orchestrale suggellerà l'istante cruciale del bacio (*Sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Sol♭; da 197[2]), la titubante confessione della donna (Mi♭→; da 188[5]), infine la lettura alternata della storia di Lancillotto e Ginevra (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Sol♭; da 191), introdotta dal motivo A e trattata con articolazione declamatoria sulle cellule B e C. Soltanto nel quarto atto, dopo un'ampia scena (*Più moderato* – **c**, Si♭>; da 231) che pare fungere da ricapitolazione



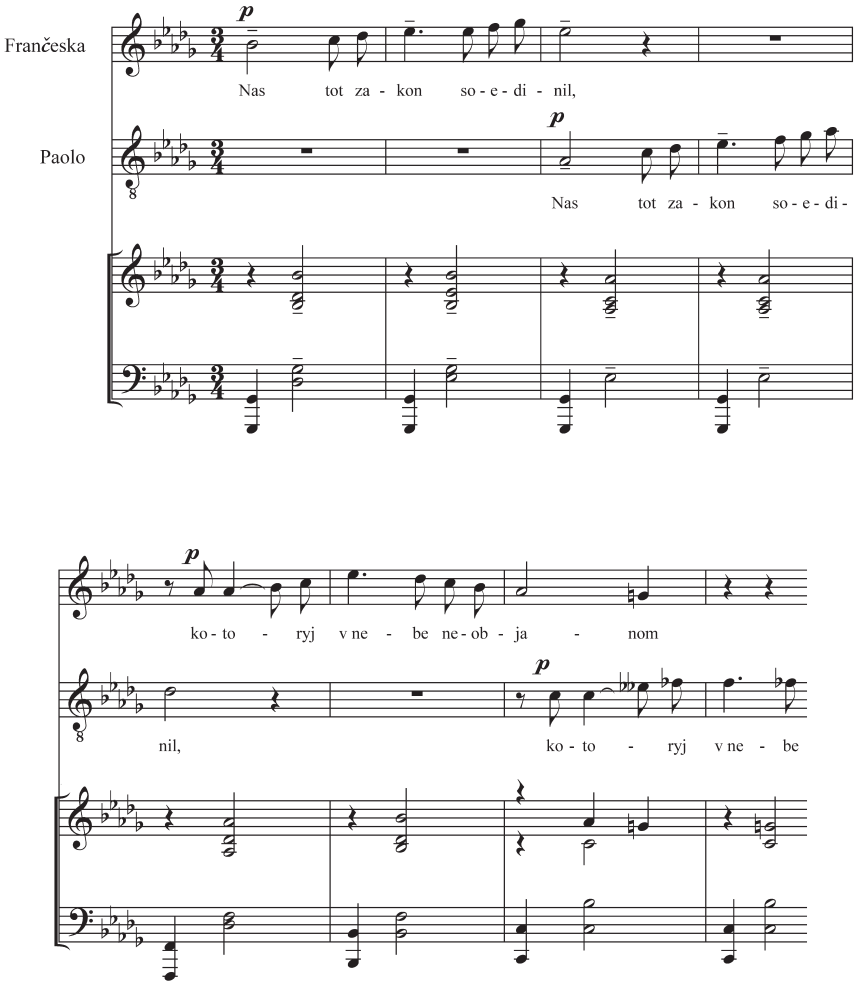
Es. 9. II, 80[2].

tematica, si approda a un duetto bipartito vero e proprio (*Larghetto* – $\frac{3}{4}$; Re♭; *Allegro* – **c**, La; da 247), la cui compiutezza formale, garantita dal quieto gioco imitativo delle voci, celebra – memore del *Tristan* wagneriano – la riunione definitiva degli amanti infelici[31]: (Es. 10).

Sulla ripresa del motivo E nella coda (*Adagio* – $\frac{3}{4}$, La; da 255) la coppia, oramai trasfigurata dalla passione, s'avvia infine fuori scena verso la camera da letto dove avviene il delitto, prima che Gianciotto, tornato sconvolto in palcoscenico, intoni sullo stesso tema una commossa trenodia (*Adagio* – $\frac{3}{4}$, Re♭; da 261), intrisa nella contrizione del «riluttante» assassino di una nota di cristiana rassegnazione.

Ancor prima che Nápravník concepisse la sua ultima opera, il soggetto dantesco aveva stuzzicato anche la fantasia di Rachmaninov. Dopo il confortante successo ottenuto con *Aleko*, brillante opera verista in un atto

31 Ne riportiamo la scansione drammaturgica e musicale in appendice.



Es. 10. IV, 247[4].

presentata come saggio finale di conservatorio nel 1892 e allestita l'anno seguente (27 aprile/9 maggio) al teatro Bol'šoj di Mosca grazie al personale intervento di Čajkovskij[32], il compositore si era procurato notevole reputazione in qualità di direttore e maestro sostituto per la Compagnia d'opera

32 Cfr. Sergej Rachmaninov, Воспоминания (*Ricordi*), in Id., Литературное наследие (*Lascito letterario*), 3 voll., a cura di Zaruja Apetjan, Sovetskij kompozitor, Moskva 1978, p. 54.

privata dell'industriale e mecenate Savva Mamontov[33]. E fu proprio l'assiduo lavoro condotto nel corso dell'estate del 1898 con l'amico Fëdor Šaljapin per una ripresa del *Boris Godunov* di Musorgskij[34] a indurre il musicista a cimentarsi nuovamente in ambito operistico. Fin dalla primavera di quell'anno Modest Čajkovskij, che dopo la morte del fratello aveva proseguito la sua attività di librettista[35], insisteva con un soggetto shakespeariano – con ogni probabilità un *Riccardo II* –[36], ma quando Rachmaninov accolse la proposta dopo lungo esitare[37] il drammaturgo aveva ormai stravolto i suoi piani e gli inviò invece un libretto su Francesca da Rimini. Allo scenario iniziale che prevedeva un'opera in più atti con prologo[38] il compositore reagì, da parte sua, esigendo una condensazione narrativa che eliminò ridondanze e dettagli assenti nella *Commedia* trasformando un fastoso progetto *grandopéristico* in un nuovo atto unico. La stesura occupò Rachmaninov in due fasi distinte: l'ardente duetto d'amore venne scritto durante un soggiorno in Italia nell'estate del 1900, mentre le scene rimanenti furono completate nell'estate del 1904. In coppia con la 'piccola tragedia' puškiniana *Il cavaliere avaro*, terza e ultima creazione di Rachmaninov redatta tra l'estate del 1903 e la primavera dell'anno seguente, *Francesca da Rimini* ebbe il suo debutto l'11/24 gennaio 1906 al teatro Bol'šoj di Mosca diretta dal medesimo autore – allora direttore principale dell'istituzione moscovita –, senza però riscuotere grande successo, né di critica, né di pubblico.

A dilazionare nel tempo il compimento dell'opera intervennero indubbiamente la fervida attività creativa e concertistica inauguratasi con l'esito incoraggiante del *Secondo concerto per pianoforte e orchestra* e le gioie della nuova vita familiare – nel 1902 venne celebrato il matrimonio con la cugina Natalja Satina cui seguì un lungo *tour* europeo che portò i novelli sposi, tra

---

33 Tra i titoli che Rachmaninov diresse figurano, in una curiosa commistione di generi e di stili, classici del teatro nazionale – *Rusalka* di Dargomyžskij, *Rogneda* di Serov, *La tomba di Askol'd* di Verstovskij, *La notte di maggio* di Rimskij-Korsakov – accanto ad alcuni dei maggiori successi d'importazione francese – *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, *Carmen* di Bizet, *Mignon* di Thomas.

34 L'opera venne poi eseguita, nella versione curata da Rimskij-Korsakov, il 7/19 dicembre al teatro Solodovnikov di Mosca.

35 Ai libretti della *Dama di picche* e *Iolanta* seguirono *Dubrovskij* per Nápravník, *La casa di ghiaccio* per Koreščenko e *Nal' i Damajanti* per Arenskij.

36 Cfr. Sergei Bertensson e Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*, New York University Press, New York 1956, p. 82.

37 Cfr. lettere di Sergej Rachmaninov a Modest Čajkovskij del 28 giugno/10 luglio e del 7/19 agosto 1898, in Rachmaninov, *Lascito letterario* cit., pp. 277-278.

38 Cfr. lettera di Sergej Rachmaninov a Modest Čajkovskij del 28 agosto/9 settembre 1898, ivi, pp. 279-280.

l'altro, ad assistere all'esecuzione integrale del *Ring* wagneriano a Bayreuth[39]. Causa reale furono però le perplessità del compositore circa la tenuta drammatica del libretto, che lo indussero a imporre modifiche continue (e spesso piuttosto confuse) nel corso del tormentato processo creativo. Della versione originaria Rachmaninov conservò, sia pure con qualche aggiunta alle sezioni corali, soltanto prologo ed epilogo, mentre la soppressione dei primi due *tableaux* che avrebbero dovuto esporre gli antefatti della vicenda e descrivere le nozze combinate con l'inganno tra Francesca e Lanciotto Malatesta compromise irrimediabilmente le proporzioni tra cornice e azione drammatica. Per porvi rimedio il musicista chiese a Modest Čajkovskij di inserire un ampio monologo per il baritono che servisse da riepilogo narrativo – e anche da cavallo di battaglia per le doti straordinarie di Šaljapin, interprete designato per la parte – e di provvedere a un allungamento del duetto d'amore[40]. Nonostante le insistenze di Rachmaninov, che seguitava imperterrito a lamentarsi dell'eccessiva concisione del secondo quadro, il librettista acconsentì docilmente a quasi tutte le richieste[41]. Ma quando, a traduzione ritmica tedesca già approntata, quest'ultimo pretese (con ogni evidenza per ripicca) alcune marginali variazioni testuali, il rifiuto piccato del compositore troncò bruscamente la collaborazione. Come risultato furono dati alle stampe due libretti: il primo, nella versione approvata dal poeta, fu pubblicato come opuscolo separato dall'editore Gutchejl nel 1905[42], il secondo invece, con il testo musicato da Rachmaninov, venne incluso all'interno dello spartito per canto e pianoforte edito l'anno successivo[43].

---

39 Cfr. lettera di Sergej Rachmaninov ad Aleksandr Ziloti dell'11/24 luglio 1902, ivi, p. 319.

40 Cfr. lettera di Sergej Rachmaninov a Modest Čajkovskij del 26 marzo/7 aprile 1904, ivi, pp. 340-341.

41 Come nel caso di un'aria di sortita per Paolo che il compositore gli domandò a opera oramai ultimata. Cfr. lettera di Sergej Rachmaninov a Modest Čajkovskij del 7/19 settembre 1904, ivi, pp. 348-349.

42 Modest Čajkovskij, Франческа да Римини. Драматический эпизод 5-й песни «Ада» Данте. Опера в двух картинах с прологом и эпилогом. Музыка С. В. Рахманинова (*Francesca da Rimini. Episodio drammatico dal v canto dell'«Inferno» di Dante. Opera in un prologo, due quadri e un epilogo. Musica di S. V. Rachmaninov*), Gutchejl, Moskva 1905.

43 Sergej Rachmaninov, Франческа да Римини. Драматический эпизод 5-й песни «Ада» Данте. Опера в двух картинах с прологом и эпилогом. Либретто М. И. Чайковского / *Franceska da Rimini. Dramatische Episode aus dem v Liede Dantes «Die Hölle» entnommen. Oper in zwei Bildern mit Prolog und Epilog. Libretto vom M. J. Tschajkowsky. Deutsch von Lina Esbeer* (*Francesca da Rimini. Episodio drammatico dal v canto dell'«Inferno» di Dante. Opera in un prologo, due quadri e un epilogo. Libretto di M. I. Čajkovskij*), Gutchejl, Moskva 1906. Da questa fonte sono tratti riferimenti ed esempi musicali, corredati dalla cifra di richiamo reperibile nella partitura orche-

Nella sua forma definitiva è indubbio che il libretto di Modest Čajkovskij riveli quale esplicito modello l'omonima fantasia orchestrale del fratello, non tanto nella singolare concentrazione della materia drammatica, quanto soprattutto nella stessa scansione narrativa che pare fedele traduzione del programma letterario riportato nella partitura autografa del poema sinfonico[44]. Un'affascinante cornice infernale (prologo ed epilogo) che assicura all'opera una struttura circolare racchiude infatti in due soli quadri il nucleo della vicenda, circoscritta quasi unicamente agli eventi narrati nella *Commedia*; una sorta di preambolo affidato a Gianciotto cui segue la torrida scena del bacio tra Paolo e Francesca. Come già accaduto nella *Françoise de Rimini* (1882) di Ambroise Thomas, pirotecnico *kolossal* operistico dell'autore di *Mignon* e di *Hamlet*, Dante e Virgilio tornano una seconda volta a calcare le scene diventando protagonisti di un incontro commovente con gli amanti sventurati nel girone dei lussuriosi che dà modo al librettista di riciclare alcuni versi danteschi.

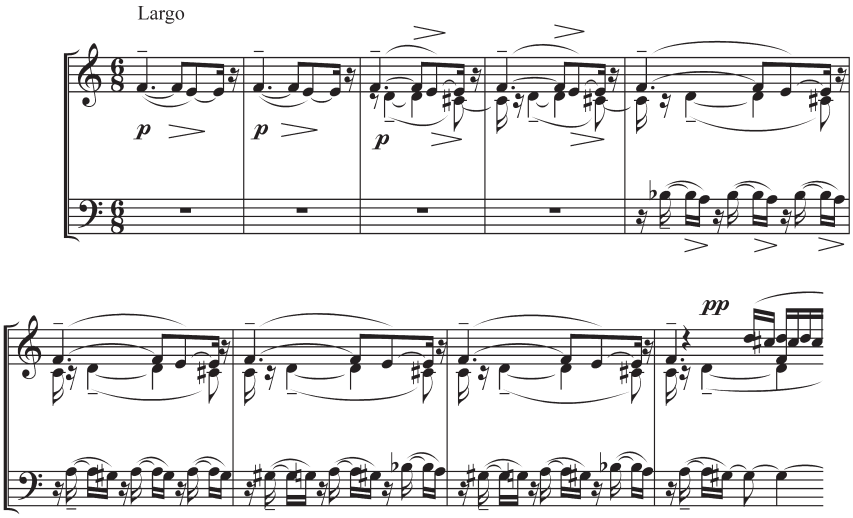
Ricalchi ed echi čajkovskijani sono parimenti riscontrabili nella trasposizione musicale di Rachmaninov, il cui assai elaborato trattamento orchestrale di matrice wagneriana combinato alla staticità di un'azione filtrata attraverso la lente di un ampio *flashback* rievocativo avvicina l'opera a una cantata scenica o a un oratorio profano. Nonostante non si possa parlare di numeri chiusi in senso stretto, la netta separazione tra le scene permette di isolarle e considerarle quali singoli tasselli di un potente affresco operistico reso coerente da un'organica intelaiatura di motivi ricorrenti in orchestra. Il prologo, innanzitutto, è concepito come grandioso poema sinfonico con coro a bocca chiusa pervaso da una scrittura fugata e intensamente cromatica che illustra al tempo stesso (e con mirabile effetto evocativo) la «bufera infernale» e i gemiti lamentosi dei dannati. Un intervallo onnipresente di semitono discendente – *topos* per lunga tradizione deputato a denotare dolore e sofferenza[45] – s'incarica di assicurare continuità drammatica e unità

strale edita da Boosey & Hawkes, che trascrive l'originale russa pubblicata a Mosca dall'editore Gutcheil'.

44 La dettagliata prefazione è riportata anche nell'edizione completa di stato (Полное собрание сочинений, a cura di Boris Asaf'ev, Anatolij Aleksandrov e altri, 63 voll., Muzgiz-Muzyka, Moskva 1940-1990, xxiv) – il lettore italiano può consultarla in Claudio Casini e Maria Delogu, *Čajkovskij*, Rusconi, Milano 1993, p. 275 –, mentre nella prima edizione a stampa della partitura (Moskva, Jurgenson, 1878) compaiono in traduzione russa i versi conclusivi del quinto canto dantesco (vv. 121-142).

45 I riferimenti più prossimi spaziano in questo caso dal tema del *Dies Irae*, segreto *Leitmotiv* che pare percorrere gran parte della produzione del compositore quale immagine

strutturale al quadro (es. 11), mentre l'immagine saliente della tormenta acquista una sua corporeità scenica attraverso una calibrata disposizione a 'ondate' delle dinamiche sonore e irrompe ciclicamente tra gli inserti dialogici che coinvolgono i due poeti e l'infelice coppia di innamorati.



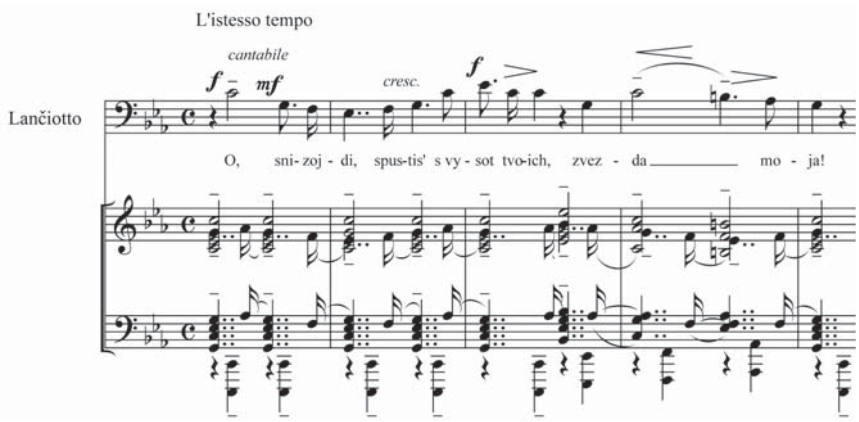
Es. 11. Rachmaninov, *Francesca da Rimini*, [16]1.

Corposi interludi orchestrali, segnati da pregiate suggestioni timbriche di natura descrittiva, delimitano pure entrambi i pannelli centrali profondendo un'atmosfera che poi si arroventa in uno stile enfatico di marca verista. Nella feroce vitalità che lo anima Lanciotto è fin da principio presentato nelle vesti di spietato condottiero, prerogativa che Rachmaninov si dilunga nel rimarcare nella scena iniziale tramite uno sfondo sonoro saturo di squilli marziali. Agli obblighi militari, ribaditi da una raccapricciante pantomima in cui un cardinale benedice la partenza di un esercito ebbro di sangue[46], si intreccia però (e ben più potente) il dramma lancinante di un marito torturato dal tarlo della gelosia. Sospetti, rimorsi, infine lucida

ossessiva della morte – si veda la testimonianza diretta riportata da Iosif Jasser, Мое общение с Рахманиновым (*I miei contatti con Rachmaninov*), in Воспоминвния о Рахманинове (*Ricordi di Rachmaninov*), a cura di Zaruja Apetjan, 2 voll., Muzgiz, Moskva 1957, rist. ampl. 1962, pp. 327-330 – all'*incipit* dell'omonima fantasia čajkovskijana e al lamento dello *jurodivyj* nel *Boris* di Musorgskij.

46 Nell'episodio si può cogliere una pallida eco della celebre *bénédiction des poignards* negli *Huguenots* di Meyerbeer.

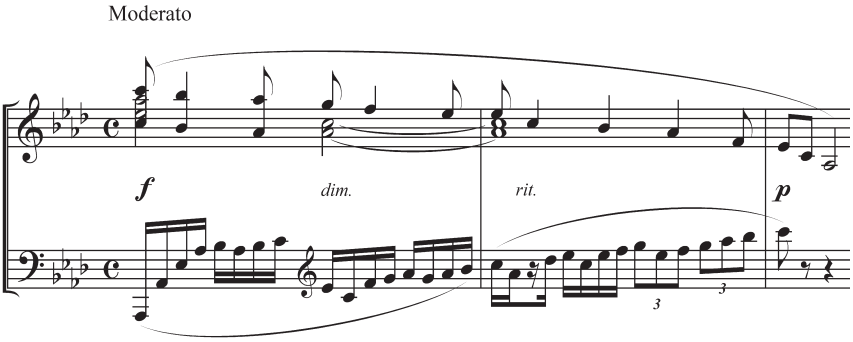
ammissione prendono corpo nei due episodi successivi, tappe brucianti di una dolorosa presa di coscienza dell'infedeltà della consorte. L'impressionante soliloquio tripartito del baritono, plasmato sull'analoga cavatina di *Aleko* (I.10) dove l'eroe eponimo scopriva con amarezza il tradimento dell'amata, esprime il rovello introspettivo di un uomo che mescola nella propria mente echi lontani di una vita trascorsa sui campi di battaglia e l'accorata rievocazione di un matrimonio nato sotto cattivi auspici. Il rimpianto rancoroso per una passione destinata a restare insoddisfatta si affianca invece alla fosca premeditazione della vendetta nel duetto con Francesca che contrappone le imploranti profferte amorose di Lanciotto alle repliche devote ma impassibili della donna. La speranza coltivata da Rachmaninov (ma poi andata delusa)[47] di assegnare la parte di Lanciotto al sodale Šaljapin spiega la debordante prominenza data alla voce maschile, le cui accensioni struggenti ed eroiche sono sublimate nel mirabile arioso centrale, una stentorea marcia funebre impreziosita dalle sottili ricercatezze metrico-lessicali del testo:



Es. 12. 52.

[47] A motivazione del rifiuto, che certamente influì non poco sulle fortune dell'opera, il cantante addusse la non primaria importanza del ruolo. Curiosamente anche per il personaggio di Francesca Rachmaninov fu costretto a rinunciare alle sue due prime scelte: Antonina Neždanova ne lamentò la tessitura troppo grave, mentre Natal'ja Ermolenko-Južina il registro troppo acuto!

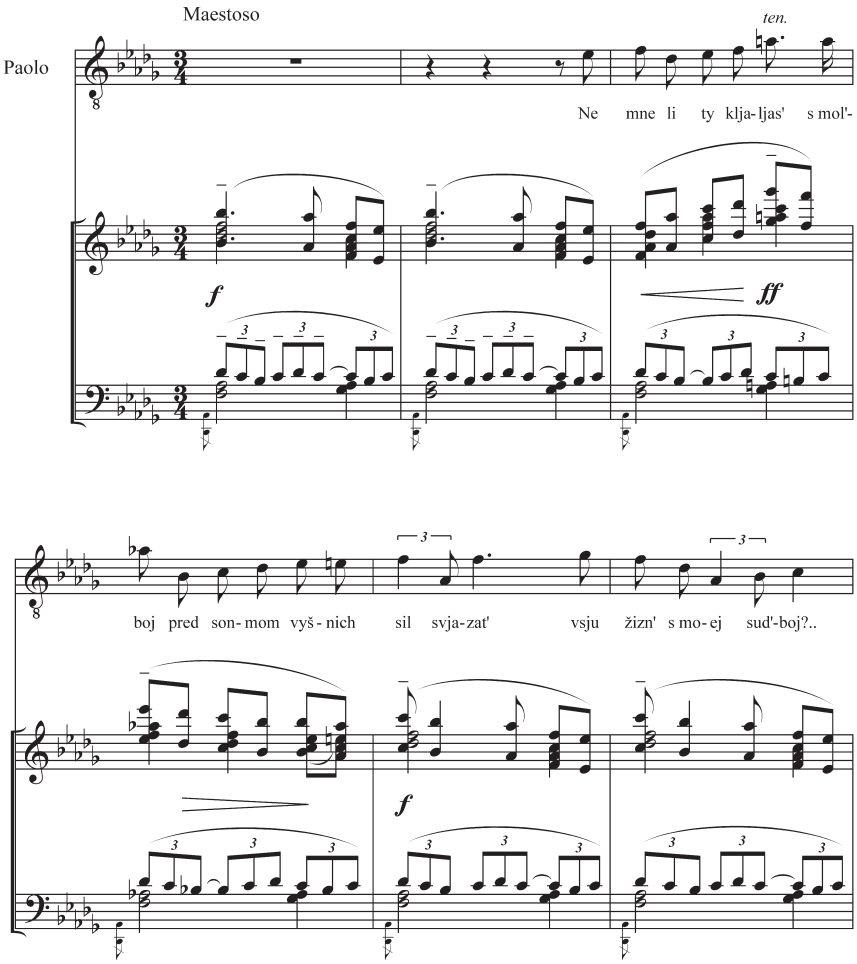
Al clima teso e violento del primo quadro il *tableau* del *rendez-vous* vespertino oppone un'aura di passionalità mediterranea irradiata da una tavolozza orchestrale che abbandona le corrusche tonalità precedenti per rinvigorire una vocalità fattasi ora calda e infervorata[48]. La progressione emotiva che porta alla fatale seduzione è svolta secondo una scansione tripartita cui la parsimonia del materiale tematico – una cullante frase sincopata discendente, presentata già nel prologo e associata al personaggio di Francesca, sovrapposta a un'inquieta figurazione di semicrome ribattute dei violini – conferisce un'ammirevole compattezza:



Es. 13. ^{3}63.

Dopo la tranquilla lettura cantilenante condotta da Paolo attraverso un rituale di sguardi ammiccanti e impacciate allusioni, la ritrosia di Francesca si scioglie ben presto di fronte alla preghiera accorata del tenore inquadrata in un energico arioso su una melodia spianata di sapore čajkovskijano (Es. 14). Rapita contemplazione e unione spirituale sono infine fissati nel duetto vero e proprio dove gli innamorati intonano rapite frasi all'unisono prima di sussurrare la coppia di versi conclusivi smarrendosi nel bacio fatale. L'omicidio si consuma, con notevole effetto teatrale, su di un fondale orchestrale già proiettato verso l'epilogo infernale e introdotto dal grido disperato degli amanti che si muta selvaggiamente nei gemiti fuori scena del coro di dannati coronati dal riaffacciarsi dell'immortale terzina dantesca: «Nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice, ne la miseria...».

48 In appendice ne è allegato il prospetto drammatico-musicale.



Es. 14. 73.

Nonostante la profonda avversione estetica, Čajkovskij palesò al diletto allievo Sergej Taneev[49] la diretta filiazione wagneriana della fantasia all'indomani della *première* pietroburghese del lavoro[50]. Il denso ordito cromatico generale percorso dalle raggelanti sonorità nel registro grave degli ottoni

49 Cfr. lettera a Sergej Taneev del 27 marzo/8 aprile 1878, in Čajkovskij, *Opere complete...*, vii, p. 202.

50 L'evento avvenne la sera del 11/23 marzo 1878 nell'ottavo concerto della Società musicale russa sotto la bacchetta di Nápravník.

risente apertamente, specie nella sezione introduttiva dove sono descritte la discesa e la bufera infernale, degli influssi del *Ring* – al pari dell'autorevole modello della *Dante-Symphonie* di Liszt che il compositore russo recensì con entusiasmo nelle vesti di critico musicale[51] –, anche se le risonanze del vate di Bayreuth restano confinate ad affinità timbriche e ascendenze armoniche che non intaccano il livello tecnico-formale. L'ambivalente atteggiamento di Čajkovskij nei confronti di Wagner – sincera ammirazione per il genio artistico mista a congenita antipatia per la poetica[52] – trovò riverbero quasi unanime nelle più giovani generazioni di musicisti, meno inclini di pittori e poeti coevi a condividere le premesse filosofiche del *Gesamtkunstwerk*. Formatosi nella classe di armonia e composizione dell'accademico Taneev, erudito organizzatore dal 1894 di approfondite 'sessioni di studio' sul dramma wagneriano condotte con gli studenti del Conservatorio moscovita, Rachmaninov aderì senza alcuna riserva al giudizio negativo del maestro. Nápravník, dal canto suo, reagì con indifferenza, confidando solamente negli ultimi anni di vita che «a dispetto di tutto il suo furore riformatore, [l'arte di] Wagner si distingue per i contenuti e la bellezza»[53]. Come per Čajkovskij, dunque, la magnetica suggestione del *Musikdrama* nella coppia di *Francesche* operistiche appare come filtrata dal distacco pregiudiziale degli autori rispetto ai suoi presupposti ideologici, respinti in favore della scoperta emulazione del prototipo orchestrale. Sulla bontà del risultato si espressero con autorevolezza due eminenti colleghi: nell'atto unico di Rachmaninov Taneev trovava «splendidi episodi (tutta la parte di Galeotti [sic]) alternati a inserti lirici assai più deboli»[54], mentre Rimskij-Korsakov, cui Modest Čajkovskij aveva inutilmente offerto il suo scenario originario, commentò l'opera di Nápravník come «ben confezionata, ma troppo uniforme»[55].

---

51 Pëtr Čajkovskij, Третья неделя концертного сезона (*La terza settimana della stagione concertistica*), in Id., Музыкально-критические статьи (*Articoli di critica musicale*), a cura di Vasilij Jakovlev, Muzgiz, Moskva 1953, pp. 255-256.

52 Cfr. G[rigorij] B[loch], Беседа с П. И. Чайковским (*Conversazione con P. I. Čajkovskij*), «Петербургская жизнь» («Vita pietroburghese»), 12/24 novembre 1892; rist. in Čajkovskij, *Opere complete....*, ii, pp. 367-373.

53 Lettera alla ballerina Ol'ga Preobraženskaja del 12/25 marzo 1911, in Nápravník, *Materiali autobiografici...*, p. 419.

54 Appunto del 22 ottobre 1904, in Sergej Taneev, Дневники. *1894-1909* (*Diari*), 3 voll., a cura di Ljudmila Korabel'nikova, Muzyka, Moskva 1981-1985, iii, pp. 183-184.

55 Vasilij Jastrebcev, Николай Римский-Корсаков. Воспоминания (*Nikolaj Rimskij-Korsakov. Memorie*), 2 voll., a cura di Aleksandr Ossovskij, Muzgiz, Leningrad 1960, ii, pp. 248.

APPENDICI

Nápravník, *Francesca da Rimini*, duetto d'amore, IV

231-235^{3}	Più moderato	Scena e arioso Francesca	Si♭
235^{4}-^{1}237	Meno mosso-Moderato	Scena Francesca e Paolo	
237-240	Più mosso	Arioso Paolo, poi Francesca	Sol-Sol
240-^{1}247	Più moderato-Molto moderato-Più mosso	Scena Paolo e Francesca	
247-^{1}257	Larghetto-Allegro-Più mosso-Adagio	Duetto Paolo e Francesca	Re♭-La

Rachmaninov, *Francesca da Rimini*, quadro secondo

58^{14}-^{4}63	Moderato-Allegro vivace	Preludio orchestrale	La♭
^{3}63-^{1}69	Moderato-Lento	Scena della lettura	La♭→
69-^{1}71	Lento	Arioso Francesca	Mi
71-^{1}74	Più vivo-Allegro vivace-Maestoso	Scena Paolo e Francesca	→Re♭
74-^{1}80	Presto-Moderato-Meno mosso	Duetto Paolo e Francesca	Re♭

Francesco Cesari

COME FRANCESCA SEDUSSE ČAJKOVSKIJ

Abstract - Rising from the ashes of an abandoned project for an opera, Tschaikovsky's symphonic poem *Francesca da Rimini*, composed in 1876, transforms Dante's poetry into a drama of the imagination. Its creation bears witness to different influences, on the one hand, the visual, through Gustave Doré's illustrations for Dante's *Comedy*, and on the other, very strong auditory influences experienced at the première of *Der Ring des Nibelungen* at the Bayreuth Festspielhaus which were both traumatic and illuminating. These models and experiences influenced the symphonic poem both on a strictly compositional level, but also at a deeper level where they contributed to an original reinterpretation of the subject which turns the character of the damned heroine into the single focal point of the story. What fired Tchaikovsky's imagination and made him reject the melodramatic form in preference for the symphonic form was the structure of the Dantean passage that alternates contrasting temporal dimensions. The musical score adheres to such a structure which the composer elevated to the status of poetic and formal paradigm for other program symphonies like *The Tempest* and *The Voyevoda*.

Le circostanze della genesi della fantasia sinfonica op. 32 di Pëtr Il'ič Čajkovskij sono note: basterà riassumerle in breve. *Francesca da Rimini* si affaccia per la prima volta nella biografia del compositore russo tra la fine del 1875 e il febbraio del 1876 come possibile soggetto di un melodramma. A offrirgli il libretto è Konstantin Zvancev, un agguerrito cultore del dramma musicale wagneriano, autore delle traduzioni russe di *Lohengrin* e *Tannhäuser*. Čajkovskij non condivide affatto le inclinazioni del librettista, né tanto meno intende adattarsi a modelli drammaturgici che gli sono estranei; il progetto operistico viene così accantonato, per non essere più preso in considerazione.

Passano alcuni mesi e nel luglio del 1876 Čajkovskij si reca a Vichy per sottoporsi a un ciclo di cure termali. Il luogo gli piace talmente poco che, scrivendo a Modest, il fratello prediletto, esordisce con le seguenti parole in lingua italiana: «Nessun dolor maggiore [*sic*] che ricordarsi del tempo

felice nella miseria»[1]. Il giorno seguente Modest gli suggerisce un tris di soggetti tra i quali ricavare un poema sinfonico, uno dei quali è per l'appunto *Francesca da Rimini*. Gli altri due sono *Amleto* e *Otello*. Per il momento, a destare l'attenzione dell'abbacchiato Pëtr è solo *Amleto*, che egli metterà effettivamente in musica dodici anni più tardi, nel 1888, come ouverture alla tragedia di Shakespeare destinata a diventare pezzo da concerto e poi a evolversi in alcuni numeri musicali da utilizzare come musiche di scena. Ma quel che interessa è la dimestichezza dei fratelli Čajkovskij con il personaggio di Francesca e con lo stesso poema di Dante (citato nella lettera di Pëtr), alla quale aveva certamente contribuito la pubblicazione, a partire dal 1874, della versione poetica russa della *Commedia*, opera di Dmitrij Minaev, arricchita dalle illustrazioni di Gustave Doré.

Finalmente, il 7 agosto, Čajkovskij lascia Vichy. Si mette in viaggio per Parigi e in treno legge il canto V dell'*Inferno*. Arrivato nella capitale, scrive subito a Modest: «brucio dal desiderio di scrivere un poema sinfonico su *Francesca*»[2]. Ma tre giorni dopo lo attende un nuovo viaggio: deve partire alla volta di Bayreuth, dove tra il 13 e il 17 agosto assiste per la prima volta all'*Anello del Nibelungo* nelle vesti di inviato e critico della «Gazzetta russa». Rientrato in patria, rinvia ancora una volta la composizione del poema sinfonico per dedicarsi alla *Marcia slava*, un brano patriottico da comporre a caldo, sull'onda di recenti eventi militari, come omaggio alle vittime serbe nella guerra contro la Turchia. La partitura di *Francesca da Rimini* nasce infine tra il settembre o l'ottobre e il 17 novembre 1876, durante il tormentato periodo in cui Čajkovskij prende la solenne decisione di sposarsi.

La creazione della fantasia sinfonica si intreccia dunque con due eventi di natura assai diversa, ma entrambi di importanza capitale nella biografia di Čajkovskij: l'iniziazione all'*Anello del Nibelungo* e, più in generale, al teatro musicale di Richard Wagner, e la decisione di celare al mondo la propria omosessualità per mezzo di un matrimonio strategico, destinata a concretizzarsi abbastanza presto – il 18 luglio dell'anno seguente – nelle nozze con la studentessa Antonina Ivanovna. Due eventi che potremmo definire contronatura.

Partiamo dal secondo. Com'è noto, il fidanzamento e il matrimonio hanno luogo mentre Čajkovskij lavora a *Evgenij Onegin*: circostanza – si è sempre detto – tutt'altro che casuale, poiché il personaggio di Tatiana gli offre una sorta di proiezione idealizzata di Antonina, la quale lo corteggia

---

1 Lettera citata in David Brown, *Tchaikovsky. A biographical and critical study, II, The Crisis Years 1874-1878*, Gollancz, London 1982, p. 90.

2 Lettera citata in Alexandra Orlova, *Čajkovskij. Un autoritratto*, EDT, Torino 1993, p. 56 (ed. orig., *Tchaikovsky. A self-portrait*, Oxford University Press, New York 1990).

con infuocate lettere d'amore simili a quella memorabile che Tatiana fa consegnare a Onegin durante il primo atto. La conclusione dell'opera vede Onegin non solo perdente, ma anche pentito di non aver ricambiato subito l'amore di Tatiana, ossia di non aver colto una irripetibile occasione di felicità. Possibile che Čajkovskij commetta lo stesso errore? Ebbene, proprio come l'idea del matrimonio, nella biografia čajkovskijana, precede di parecchio l'incontro con la futura moglie, così l'inizio di questo processo di autoconvincimento, con il suo corredo di riflessioni arrovellate e di paure, ben documentato dai carteggi, risale a prima di *Onegin* e coincide appunto con l'innamoramento per *Francesca da Rimini*. È quest'altra sublime proiezione erotico-poetica che, nell'esaltare ai suoi occhi il potere di suggestione della letteratura e della poesia (la storia di Lancillotto e Ginevra che scatena la passione di Paolo e Francesca), scolpisce nella fantasia del musicista l'idea che l'amore, quello vero, non possa essere altro che dannato e condannato; prospettandogli nel contempo un esempio mirabile e sublime di matrimonio come martirio.

La prospettiva, evidentemente, è di marcata ambivalenza: l'amore di Francesca per Paolo è inevitabile e insieme impossibile, esattamente come agli occhi di Čajkovskij, in questo momento, appaiono tanto le proprie inclinazioni omosessuali (intimamente inevitabili, socialmente impossibili) quanto il matrimonio per ora soltanto progettato (intimamente impossibile, socialmente inevitabile). Il treno per l'inferno è dunque preso. Prima stazione: Bayreuth.

Le radici del nascente testo sinfonico non si nutrono solo di letteratura. Esse affondano in un terreno umifero in cui si trovano mischiati aspetti della biografia privata del compositore con suggestioni estetiche eterogenee e contrastanti. A partire dalle celebri illustrazioni alla *Commedia*, opera di Gustave Doré, pubblicate – come si è ricordato – anche nell'edizione in lingua russa, in una delle quali – la seconda, che rappresenta le anime dei lussuriosi travolte dalla «bufera infernal che mai non resta» – lo stesso compositore indicò il motivo d'ispirazione della sezione corrispondente del poema sinfonico; o più esattamente, a riprova di tale complessità di approccio, il suo motivo d'ispirazione mancato: «avrei potuto comporre qualcosa di più somigliante all'illustrazione di Doré, ma non è venuta come desideravo»[3].

Ben più importante fu lo *choc* estetico dell'esperienza di Bayreuth. Scrive Pëtr a Modest, a proposito dell'*Anello del Nibelungo*: «dal punto di vista musicale è una confusione incredibile, attraverso la quale di tanto in

[3] *Ivi*, p. 59.

tanto guizzano lampi di insolita bellezza e particolari sorprendenti»[4]. E poi, lasciando la città: «agli accordi finali [...] mi sono sentito come se fossi stato liberato dalla prigione»[5]. Su questo versante, *Francesca da Rimini* appare come l'atto creativo per mezzo del quale Čajkovskij tenta di esorcizzare il ricordo della sua personale discesa nell'inferno del caos in musica, e nel contempo di assimilare/metabolizzare un pasto indigesto, ma innegabilmente corroborante.

L'ostilità verso la concezione teatrale e musicale di Wagner è uno dei ritornelli dei carteggi čajkovskijani, dove tra osservazioni pungenti e moti di impazienza è tuttavia quasi sempre ospitata almeno una nota di ammirazione e riconoscimento della genialità del compositore tedesco e del fascino di alcune sue invenzioni. Un atteggiamento ambivalente, quello di Čajkovskij verso Wagner, del quale lo stesso compositore si mostra sorpreso in una lettera a Sergej Taneev successiva all'esecuzione di *Francesca* a Pietroburgo: «L'osservazione che l'ho scritta subendo l'influenza dei *Nibelunghi* è *molto giusta*. L'ho avvertita io stesso durante il lavoro. [...] Non è strano che sia sottoposto all'influenza di un'opera d'arte che mi è, nel complesso, molto antipatica?»[6].

Nella stessa lettera, con una punta di singolare incertezza, contemplando la partitura da osservatore esterno come se non ne fosse lui l'autore, il compositore precisa che tale influenza «se non sbaglio [...] si nota soprattutto nell'introduzione». Ebbene, non c'è dubbio che l'introduzione, ossia l'affresco sinfonico della bufera infernale, sia la pagina nella quale i rimandi al wagnerismo sono più letterali e quindi più lampanti (alcune figurazioni, il cromatismo esasperato, l'insistenza sul tritono – a partire dal gesto iniziale – alcuni impasti orchestrali e in particolare l'uso degli ottoni), ma si sa che la cautela nell'affidare le valutazioni critiche alle dichiarazioni dei compositori non è mai troppa, e in questo caso il dubbio avanzato dallo stesso Čajkovskij (quel «se non sbaglio») autorizza doppiamente a riesaminare la questione. Guardando non ai materiali tematici, bensì al modo in cui sono organizzati, non può infatti sfuggire l'ordine perfetto con cui le frasi e i periodi musicali si susseguono e la regolarità con cui le progressioni sono condotte, nel pieno rispetto della quadratura del periodo e delle sue classiche simmetrie; cui si aggiunge la mancanza pressoché totale, qui come d'altronde in tutta la partitura, delle indicazioni di accelerando o rallentando (si segnala solo

---

4 *Ivi*, p. 56.

5 *Ivi*, p. 57.

6 *Ivi*, p. 123. L'affermazione appare ancora più significativa in quanto sola replica compiuta a un ricco e vario resoconto di critiche e commenti alla nuova composizione che Čajkovskij ignora quasi del tutto per focalizzarsi appunto sulla questione dell'influsso di Wagner.

un ritenuto alla battute di raccordo 58-59), ossia delle *nuances* agogiche. Un'assenza, quest'ultima, eccezionale anche per Čajkovskij e, di là da ogni considerazione esecutiva (di fatto non c'è direttore che non ne inserisca un certo numero), il segnale di una *forma mentis* classica (o neoclassica ante-litteram, nelle sue anticipazioni novecentesche), ossia di una propensione a privilegiare gli aspetti oggettivi della pagina musicale, delegando rifiniture e sfumature semmai al momento performativo.

L'appropriazione del linguaggio wagneriano, insomma, avviene sul piano esteriore dell'arricchimento lessicale, dell'adozione di singoli stilemi. Senza contare che non appena l'autore mette il naso fuori dalle armonie alla Wagner, come alle battute 181 e sgg., ecco che d'improvviso la tempesta assume movenze meccaniche, alla maniera dell'ouverture di *Guillaume Tell*, con quegli spiritosi botta e risposta tra corni e legni e tra tromba (poi cornetta) e legni, così da trasferirsi lungo la traiettoria estetica che congiunge Rossini a Stravinskij, ossia i più robusti ed efficaci antidoti al wagnerismo entro i secoli rispettivi.

Il canto d'amore e nostalgia di Francesca, ossia la sezione centrale, secondo quanto lo stesso Čajkovskij confidò a Kjui, si basa invece sulla ripetizione di una melodia russa che, in quanto tale, all'orecchio non suona certo wagneriana. Ma anche in questo caso è opportuno non fermarsi alla prima impressione. La melodia presenta una gittata del tutto inconsueta: circa 30 battute. Non solo: si sviluppa in modo per lo più irregolare, rapsodico, tutta svolte e sorprese, senza la ripresa canonica dell'idea iniziale e con frasi di lunghezza diversa, non di rado basate su un numero dispari di battute. L'ampiezza del periodo melodico è tale che, benché riconoscibili, le stesse riprese non fanno che rilanciare il discorso. Insomma, ci troviamo di fronte a un episodio cantabile di proporzioni eccezionali; un unicum se guardiamo al corpus čajkovskijano, e senza dubbio la pagina del compositore russo che più si accosta al concetto wagneriano di 'melodia infinita'. Il che, vedremo fra poco, ha ricadute decisive nella stessa lettura della storia di Francesca da Rimini.

Lo scenario estetico del canto d'amore si presenta insomma uguale e contrario a quello della bufera infernale: materiali tematici tipici di Čajkovskij, e segnatamente russi, ma organizzati ricordando le lezioni di Wagner e Bellini. Tra l'altro, la melodia presenta un passaggio che chiama alla memoria uno di quei momenti della *Tetralogia* che – possiamo scommetterlo – Čajkovskij annoverò tra i «lampi di insolita bellezza»: il frammento dell'addio di Wotan che coincide con le parole «nach Weltenwonne mein Wunsch verlangte, aus wild webenden Bangen».

La partitura a stampa di *Francesca* è preceduta da un programma che contiene un breve riassunto – poche righe – dell'inizio del canto V, cui

segue la trascrizione degli ultimi 21 versi, a partire dall'emistichio «Nessun maggior dolore». Sennonché, se questo fosse il vero programma, la fantasia dovrebbe chiudersi con lo svenimento di Dante, mentre la partitura musicale termina con una stretta impetuosa, simile a una cavalcata tragica, che nulla può avere a che fare con il sublime venir meno del poeta-viaggiatore.

Un secondo programma, ben più dettagliato e significativo, è vergato nella partitura autografa:

> Dante, accompagnato dall'ombra di Virgilio, discende al secondo cerchio dell'abisso infernale. Qui l'aria è gonfia di gemiti, lamenti e grida di disperazione. Nella sepolcrale oscurità scoppia e infuria una tempesta. Il vortice infernale avanza furibondo, trasportando nel suo selvaggio turbinio gli spiriti dei mortali la cui ragione, in vita, è stata offuscata dalla passione amorosa. Tra le innumerevoli anime umane che dentro vi ruotano, l'attenzione di Dante è catturata in particolare dalle due ombre amabili di Francesca e Paolo che ruotano l'una abbracciata all'altra. Colpito dalla visione raggelante di queste due giovani ombre, Dante le chiama a sé e chiede loro di raccontare la colpa per la quale hanno ricevuto una punizione così tremenda. Sciogliendosi in lacrime, l'ombra di Francesca racconta la sua triste storia. Si era innamorata di Paolo, ma contro la sua volontà era stata data in sposa all'odioso fratello del suo amato, Rimini, il tiranno gobbo, deforme e geloso. Il vincolo di un matrimonio forzato non poteva strappare dal cuore di Francesca la sua tenera passione per Paolo. Un giorno, stavano leggendo insieme la storia di Lancillotto. Racconta Francesca: [...][7]

A questo punto Čajkovskij traduce, pressoché alla lettera, il passo dantesco, da «Soli eravamo, e senza alcun sospetto» a «La bocca mi baciò tutto tremante». La conclusione del programma autografo si discosta dal testo di Dante per avvicinarsi invece all'iconografia ottocentesca, in particolare nel dettaglio del libro che cade dalle mani degli amanti, memore della lunga serie di quadri realizzati da Ingres che, raffigurando questo punto esatto della storia, mostrano per l'appunto il libro a mezz'aria:

> «e il libro che per la prima volta ci aveva rivelato il segreto dell'amore ci cadde dalle mani». In quel momento, inaspettatamente, entrò il marito di Francesca e uccise lei e Paolo colpendoli con il suo pugnale[8]. Dopo aver detto questo,

---

7 Brown, *Tchaikovsky. A biographical...*, pp. 108-109.

8 Facendo coincidere la fine della lettura (la caduta del libro) con il delitto di gelosia, Čajkovskij mostra di seguire una vecchia interpretazione del verso «quel giorno più non vi leggemmo avante», oggi del tutto screditata dai dantisti. La stessa interpretazione è seguita da Ingres e da altri pittori ottocenteschi, così come da Modest Čajkovskij nel libretto per l'opera di Rachmaninov, dove il verso è parafrasato dalle ombre di Paolo e Francesca, nell'epilogo, a commento dell'assassinio che aveva chiuso l'atto unico.

> Francesca fu di nuovo portata via tra le braccia del suo Paolo dal vortice che si scatenava furioso e terribile.

Se osservato da vicino e confrontato con lo spartito, anche questo programma autografo mostra tuttavia qualche incongruenza. Lo spartito è chiaramente articolato in una struttura A-B-A' dove A è la bufera infernale e B un prolungato primo piano su Francesca e il suo racconto. Prima di A' sono raffigurati in 20 battute di transizione (500-519) l'arrivo di Rimini (come Čajkovskij chiama Gianciotto Malatesta) e il duplice assassinio. Rispetto al programma manca quindi del tutto il personaggio di Dante, quanto a dire il punto di vista esterno. La sezione A contiene infatti solo l'immagine spettrale dello spazio infernale, inizialmente vuoto, e poi lo scenario cangiante e vorticoso della bufera. E quando questa si placa, e si torna alla calma allucinata dell'inizio, ecco subito la voce del clarinetto, incarnazione strumentale di quella della protagonista. Anche qui, dunque, nessuna traccia di Dante e del suo colloquio con Francesca.

Oltre a ciò, il ritorno circa a metà della sezione introduttiva (batt. 60-66: «Tempo I») delle armonie statiche che all'inizio avevano rappresentato lo spazio infernale, e quindi la provvisoria cessazione della tempesta, sembrano suggerire l'idea che il nugolo di anime trasportate dal turbine compia una sorta di percorso ciclico e circolare, di avvicinamento-allontanamento rispetto a un punto di vista – o di ascolto, che dir si voglia – ideale: inizialmente lontane, poi sempre più vicine man mano che la tempesta musicale impazza, poi di nuovo lontane al punto da sottrarsi brevemente allo sguardo, e infine nuovamente vicine. Finché dal vortice non smonta Francesca per iniziare a raccontare la sua storia. Tutto ciò non corrisponderebbe né ai due programmi, né al poema di Dante, ma avrebbe una propria logica narrativa e spaziale. Eppure, se interpretiamo la pagina musicale solo in questa chiave, come pura visualizzazione sonora di una serie di eventi fisici, scopriamo che i conti non tornano fino in fondo. Mentre infatti l'avvicinamento del turbine è graduale e progressivo e occupa alcune centinaia di battute, il suo allontanamento avviene in modo pressoché istantaneo. Bastano pochi secondi (per stare larghi, le battute 54-59) perché il corteo sparisca di botto e la tempesta, proprio nel momento in cui è al culmine, si sgonfi dissolvendosi nel nulla.

Ebbene, l'assenza del personaggio Dante e la fulminea rapidità con cui il vortice si placa sono dettagli decisivi per chiarire i termini di una rilettura che nonostante nell'idea iniziale dovesse trarre ispirazione addirittura da un modello illustrativo, qual era quello di Gustave Doré, finì invece per focalizzarsi sulla psicologia del personaggio Francesca, ossia su una vicenda

essenzialmente individuale e interiore[9]. Senza Dante, Francesca non ha altro interlocutore al di fuori di se stessa. Certo, l'elemento scenografico della bufera infernale è ben presente, ma proprio il suo dissolvimento, così repentino, dimostra che anch'esso, in ultima analisi, non è altro che la raffigurazione e la proiezione fantastica dei sintomi collegati a uno stato d'animo angoscioso; in quanto tali, passibili di svanire anche nel volgere di un istante.

Tutto ciò nella sezione A. Finché, con l'inizio della sezione centrale, quell'angoscia di un presente assoluto, immutabile, eterno, non è rimpiazzata dal sentimento della nostalgia, ossia dalla dimensione altra del ricordo come fuga da quel presente. Ed è qui che la continuità del canto, sul modello ideale del melos infinito, rivela la sua fondamentale funzione narrativa di barriera volta a impedire il ritorno dell'angoscia esistenziale. Solo l'immagine dell'irruzione del marito armato di pugnale – resa musicalmente per mezzo di una frattura armonica e dell'ingresso del suono 'reale' della fanfara dei corni – spezzando quel flusso emozionale, rompe anche l'allucinazione di Francesca.

Che per Čajkovskij questo sia uno snodo narrativo problematico lo dimostra il programma autografo, dove proprio a questo punto affiora una singolare incongruenza diegetica, nel momento in cui, dopo essere passati dalla voce di Francesca («e il libro che per la prima volta ci aveva rivelato il segreto dell'amore ci cadde dalle mani») a quella del narratore esterno («In quel momento il marito di Francesca entrava inaspettatamente e uccideva lei e Paolo colpendoli con il suo pugnale»), quest'ultimo conclude: «Dopo aver detto questo, Francesca fu di nuovo portata via tra le braccia del suo Paolo dal vortice che si scatenava furioso e terribile». Il narratore, dunque, attribuisce a Francesca la propria frase «In quel momento il marito di Francesca...»: una sorta di lapsus diegetico, da parte del Čajkovskij redattore del programma, che si situa proprio in corrispondenza dell'unico momento della partitura che non si lascia interpretare come azione interiore della protagonista.

Altrettanto illuminante è il modo in cui Čajkovskij sviluppa l'estesa sezione B[10]. Come l'intero poema sinfonico, essa mostra una struttura

---

9 Qualche anno prima Čajkovskij, impegnato a comporre *La tempesta*, aveva pensato di rinominarla *Miranda*, probabilmente anche in quel caso con l'obiettivo di individuare un personaggio-fulcro. Cfr. la lettera di Vladimir Stasov contenente il programma del poema sinfonico, citata in Brown, *Tchaikovsky. A biographical and critical study, I, The Crisis Years 1874-1878*, Gollancz, London 1978, pp. 291-292.

10 Nella lettera del 26 ottobre 1876 in cui annuncia a Modest di aver terminato (non ancora strumentata) *Francesca da Rimini*, Pëtr aggiunge: «L'ho scritta con amore e

tripartita (anche se, in questo caso, le sottosezioni appaiono raccordate in modo da garantire un senso di continuità): A = tema d'amore, B = lettura della storia di Lancillotto e Ginevra, A' = tema d'amore. E proprio durante la riproposizione del tema d'amore assistiamo a uno di quei processi di sviluppo tematico per rigonfiamento tipici di Čajkovskij e in particolare delle sue composizioni di questo periodo; un procedimento che Carl Dahlhaus, analizzando il primo movimento della *Quarta sinfonia*, ha interpretato come il tentativo fallimentare di coniugare un'ispirazione lirica con una concezione formale di tipo monumentale:

> Il rapporto tra lirismo e monumentalità, che rende precario lo stile sinfonico basato su presupposti «tardo-romantici», tende a sfociare in aperta contraddizione in Čajkovskij, perché gonfiare i temi espressivi e cantabili fino a farli arrivare a un pomposo fortissimo non è una via d'uscita dal dilemma, ma semplicemente soverchia con la sonorità l'ammissione di un fallimento[11].

In *Francesca da Rimini*, tuttavia, il procedimento è funzionale alla rappresentazione della crescita di un conflitto tra volontà di rimanere a oltranza entro la dimensione del racconto-canto e rischio crescente di un risveglio alla realtà della morte. Si suol dire che gli innamorati sentano suonare le campane; invece qui – caduto il libro dalle mani – il bacio di Paolo fa suonare «fff» e all'unisono tre tromboni, due trombe e due fagotti: il che non solo è troppo, ma semmai suona come una minaccia. Tanto che viene in mente – a proposito di strategie di difesa del sogno – la storiella della governante francese (personaggio di una tavola illustrata pubblicata su un giornale umoristico ungherese) raccontata e commentata da Sigmund Freud. Nel sogno la governante vede man mano trasformarsi il rivolo prodotto dalla pipì del bimbo che dovrebbe accudire, il quale dorme vicino a lei, prima in un corso d'acqua, poi in un fiume, infine in una distesa d'acqua percorsa addirittura da un piroscafo; il tutto, come si capisce solo quando si arriva all'ultima vignetta, onde evitare di doversi risvegliare a causa delle strilla del bambino: «quanto maggiore è l'urgenza con cui egli esige il risveglio e l'aiuto della sua governante – commenta Freud –, tanto più intensamente il sogno asserisce che tutto è a posto e che lei non ha bisogno di svegliarsi»[12].

---

l'*amore* mi sembra che sia emerso abbastanza bene». Un moto di soddisfazione che si riferisce, con ogni evidenza, al canto d'amore di Francesca («l'*amore*») collocato nella sezione centrale del lavoro.

11 Carl Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci 1990, p. 287 (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft, Laaber Athenaion, Wiesbaden 1980).

12 Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino 1973 e ristampe, pp. 338-340 (titolo originale, *Die Traumdeutung*, 1899).

Dopo tanto trambusto, la sezione termina con una coda in dissolvenza. Parafrasando Freud, potremmo qui parlare di «suono guardiano del sonno», poiché non appena la muraglia sonora si abbassa, il melos viene infiltrato dalla fanfara dei corni, la quale, annunciando l'arrivo del marito, rompe definitivamente la dimensione del racconto-ricordo.

La struttura tripartita di *Francesca*, con la sua netta contrapposizione tra due dimensioni – quella del moto perpetuo da una parte e quella del melos come tempo della vita dall'altra – è una figura poetica, vero e proprio archetipo, che ricorre in altre due importanti fantasie sinfoniche di Čajkovskij: *La tempesta* e *Voivoda*.

La prima inizia e finisce con il movimento ondulatorio periodico della superficie increspata del mare: un luogo senza tempo come il girone dantesco, musicalmente dipinto con colori meno angosciosi, ma pur sempre lugubri, e destinato tra poco ad accogliere a sua volta una grandiosa tempesta (idea, tra l'altro, che lo stesso autore collegò al modo in cui inizia e finisce *L'anello del Nibelungo*, che pure all'epoca non aveva ancora visto in teatro[13]). In mezzo, l'isola: ossia il tempo della vita mortale.

Ancora più stretto è il parallellismo con *Voivoda*, la ballata sinfonica che Čajkovskij compose tra il 1890 e il 1891 e che tentò di distruggere subito dopo averne diretto la prima esecuzione (la partitura fu poi ricostruita dalle parti orchestrali conservate grazie alla lungimiranza dell'allievo Aleksandr Il'ič Ziloti). Un gesto generalmente giudicato assurdo in considerazione della qualità della composizione e della sua stessa efficacia narrativa, e quindi da interpretare piuttosto alla luce di quel rapporto privato, personale e affettivo che il compositore russo tendeva a istituire con le proprie creature musicali.

Fatto sta che *Voivoda* racconta una storia che abbiamo già sentito: quella di un militare che va alla guerra, torna a casa, sorprende la moglie intenta ad amoreggiare con il suo amante e sull'istante decide di farla fuori. Per la cronaca questa volta non ci riesce perché il servo incaricato dell'omicidio scarica il fucile contro di lui. Anche qui la forma è tripartita – alle ali il rullo compressore dell'impulso omicida, l'ostinato torvo e nevrotico; al centro, in parentesi, l'amore – e la contrapposizione tra le sezioni è nettissima e rimarcata con forza anche sul piano tonale: la minore per quelle esterne, mi bemolle maggiore per quella centrale.

È inevitabile che il pensiero corra alla storia di Francesca, Paolo e Gianciotto; s'intende ricollocata in una dimensione 'terrena' e verista, con il marito questa volta nelle vesti del protagonista eponimo. *Voivoda* può essere dunque letto come riedizione di *Francesca da Rimini* sotto le mentite

---

13 Brown, *Tchaikovsky. A biographical...*, I, p. 295.

spoglie del poema di Adam Mickièwicz tradotto in lingua russa da Puškin. E il rigetto, realmente fisico (la concreta distruzione dei fogli di musica), può forse aiutarci a inquadrare anche il giudizio severo che nel novembre del 1882, discutendo il progetto *Manfred*, Čajkovskij espresse su *Francesca da Rimini* (oltre che sulla *Tempesta*). Giudizio che, a proposito delle sue sistematiche contraddizioni d'autore, non gli impedirà di dirigerla spesso, facendone anzi uno dei biglietti da visita preferiti da presentare durante i viaggi all'estero (Parigi, Berlino, Cambridge) in qualità di compositore-direttore d'orchestra impegnato a far conoscere sé e la sua arte. Scrive Čajkovskij a Balakirev:

> entrambi questi pezzi sono scritti con un ardore affettato, con un pathos falso, con una ricerca di effetti puramente esteriori – e in fondo sono estremamente freddi, falsi, deboli. I loro difetti derivano dal fatto che queste mie composizioni non *ricreano* in nessun modo il soggetto su cui si basano, ma sono soltanto scritti intorno ad esso – cioè la parentela tra la musica e il programma non è intima, bensì esteriore e accessoria[14].

Tale insistenza sul concetto di «falsità» appare dunque intimamente legata al rapporto difficoltoso con un genere, quello della musica sinfonica a programma, che diversamente dal teatro musicale obbliga ad alludere anziché rappresentare, a ridurre a simbolo anziché – come scrive il compositore – «ricreare». Subito dopo, nella stessa lettera, Čajkovskij precisa di non voler criticare la musica a programma in se stessa, bensì di voler sottolineare che a lui, personalmente, quel tipo di estetica non è congeniale. A titolo di esempio, ecco due stralci epistolari fra i tanti che testimoniano il suo bisogno di credere alla verità fisica dei personaggi. Il primo, del 1890, a Taneev:

> possono appassionarmi soltanto quei soggetti in cui agiscono persone realmente vive che provano gli stessi sentimenti che provo io. Perciò mi sono odiosi i soggetti wagneriani nei quali non c'è nessuna *umanità*; e neppure avrei scelto un soggetto come il tuo [*Orestea*], con i suoi misfatti mostruosi, con le Eumenidi e il Fato come personaggi[15].

Čajkovskij era reduce dall'esaltante esperienza creativa della *Dama di picche*, a proposito della cui conclusione egli scriveva a Modest:

> Ieri, prima di pranzo ho composto la fine vera e propria dell'opera e quando sono arrivato alla morte di Hermann e al coro finale, ho provato un tale

---

14 Brown, *Tchaikovsky. A biographical and critical study, III, The Years of Wanderung 1878-1885*, p. 322.

15 Lettera citata in Orlova, *Čajkovskij. Un autoritratto*..., p. 384.

> *dispiacere* per Hermann che improvvisamente ho cominciato a singhiozzare forte. Questo singhiozzare è proseguito molto a lungo e si è trasformato in un piccolo attacco isterico dalle caratteristiche molto piacevoli: piangere mi era infinitamente dolce. Poi ho capito perché (perché non mi era mai capitato prima di singhiozzare in questo modo per il destino del mio eroe e per lo sforzo di capire perché avevo un tale bisogno di piangere). Ho scoperto che Hermann per me non rappresentava soltanto un pretesto per scrivere questa o quella musica, ma era anche una persona in carne e ossa, che oltretutto, mi riusciva davvero simpatica. Dato che Figner mi piace molto e dato che di continuo prestavo a Hermann le sembianze di Figner, ho partecipato con il più vivo interesse alle sue disavventure[16].

All'epoca di *Voivoda*, ossia verso la fine della sua vita, raccontare una storia senza poter guardare in faccia i personaggi era diventato per Čajkovskij – ipersensibile e sempre più bisognoso di perdersi nelle trame che metteva in musica (proprio come Francesca nel racconto della sua storia d'amore e, specularmente, in quello di Lancillotto e Ginevra) – qualcosa di intollerabile.

Verrebbe a questo punto da chiedersi come mai, nel musicare *Francesca da Rimini*, egli non abbia seguito la via più congeniale alla sua sensibilità: quella del teatro d'opera. Forse al tempo della composizione questa necessità di immedesimazione totale, e concreta, era meno pressante; ma soprattutto, contestualmente, egli dovette intuire che la potenza del personaggio Francesca e della sua storia tragica risiedevano proprio nella loro dimensione emblematica, legata alle nuove mitologie ottocentesche. Una qualità peculiare che la drammatizzazione del soggetto avrebbe per lo meno corrotto, quando non addirittura compromesso.

Di qui anche la necessità di sottoporsi, nonostante tutto, alla dieta wagneriana e alle suggestioni di quel teatro musicale mitologico. Francesca, Romeo e Giulietta, Manfred, Amleto – per mantenersi entro il campo del Čajkovskij sinfonico a programma – sono tutte figure che l'Ottocento proietta nella dimensione per statuto un po' liofilizzata dell'archetipo. Vale la pena di ricordare che il tentativo di comporre un melodramma su *Romeo and Juliet* abortì, come l'opera su *Francesca*, dopo che Čajkovskij ne abbozzò il solo duetto d'amore attingendo al secondo tema del poema sinfonico. Il rischio era quello di edificare un'intera opera sull'onda dell'impulso, breve e circoscritto, a scrivere un duetto d'amore.

Di lì a vent'anni Sergej Rachmaninov e, nelle vesti di librettista, Modest Čajkovskij daranno vita a un'altra *Francesca da Rimini* – questa volta in

---

16 *Ivi*, p. 368. Il tenore Nikolaj Figner fu il primo Hermann nella *Dama di picche*.

forma di melodramma – strutturata in un prologo, un atto e un epilogo; con prologo ed epilogo ambientati nell'inferno dantesco e analoghi – oltre che musicalmente affini – alle sezioni estreme della fantasia čajkovskiana; e in mezzo l'atto unico, ad aprire una finestra sulla vicenda terrena: anche questa volta come in Čajkovskij. Ma con la differenza decisiva che quel dramma di amore e gelosia, nel momento stesso in cui venne trasportato sulle tavole del palcoscenico, fu inevitabilmente sottratto alla dimensione mentale della memoria per essere restituito a quella reale della flagranza scenica; ossia si venne a configurare come un secondo presente, parallelo a quello assoluto del girone infernale. Così, la vicenda dell'atto unico finì per focalizzarsi soprattutto sulla figura di Lanciotto, il marito, l'unico che non aveva preso parte al prologo e che, di conseguenza, non era fatalmente associato a quell'altra dimensione temporale.

Niente più dialettica fra presente e ricordo, dunque, né fra realtà e allucinazione; ma con un'eccezione, una sola, affascinante e un po' enigmatica: quel periodico riaffiorare, anche durante l'atto unico e persino nella parte di Lanciotto, del motivo musicale associato a quelle stesse parole famose con cui, scrivendo al futuro librettista di Rachmaninov, Pëtr si era lagnato del proprio soggiorno termale a Vichy.

Adriana Guarnieri Corazzol

L'ATTO UNICO *PAOLO E FRANCESCA* NELL'ESPERIENZA DI LUIGI MANCINELLI

Abstract - By examining Luigi Mancinelli's personality, the study aims at illustrating his role within the context of the Italian musical culture of his time. The study illustrates the impact his collaborations and his activities as a conductor and as a promoter of Wagner's operas had in shaping his own musical works. The essay focuses on some aspects of his theatrical operas, from the first success, *Isora di Provenza*, to the one-act *Paolo e Francesca*. In addition to this, the sources of his lyrics are examined in order to try and identify the thread linking Mancinelli to both Arrigo Boito and Gabriele d'Annunzio.

L'obiettivo iniziale di questo lavoro era quello di proporre una riflessione sulla personalità compositiva e culturale di Mancinelli quale premessa a un esame dell'atto unico *Paolo e Francesca* nel confronto con la *Francesca da Rimini* di d'Annunzio: una riflessione fondata sulle abbondanti acquisizioni biografiche, epistolari e critiche uscite in occasione (o come conseguenza) della celebrazione dei centocinquant'anni dalla nascita[1]. Quel primo intento si è andato modificando nel corso della ricerca: da un lato per una presa d'atto di quanto si è già indagato sul versante della formazione e dell'attività del musicista, dall'altro perché le fonti dirette e indirette prese nel frattempo in esame invitavano ad allargare l'oggetto prospettato considerando il ruolo culturale svolto da questo compositore all'interno del mondo musicale italiano tra Otto e Novecento. Quella che segue è perciò una proposta di puntualizzazione di un percorso che tenga conto delle composizioni di Mancinelli considerandole anche come oggetti

---

1 Si vedano il volume miscellaneo Biancamaria Brumana, Galliano Ciliberti, Rossella Magherini, *Luigi Mancinelli (1848-1921). Immagini e documenti*, Quattro Emme, Perugia 1998; Antonio Mariani, *Luigi Mancinelli. La vita*, Akademos, Lucca 1999; Id., *Luigi Mancinelli. Epistolario*, LIM/Akademos, Lucca 2000.

culturali: momenti di una storia delle idee caratterizzati da precise scelte e collaborazioni artistiche.

Nel panorama operistico italiano del tempo la rilevanza di questo musicista risulta già segnalata, alla fine degli anni settanta del Novecento, in due interventi di Guido Salvetti[2], aggiornati successivamente nel capitolo dedicato ai 'dannunziani' in uno dei volumi di *Musica in scena*[3]. Anche la sua posizione complessiva all'interno della storia della musica italiana del periodo dispone ormai, per altro verso, di indagini che coprono l'intera attività (direttoriale e compositiva), a completamento delle monografie storiche dell'allievo Giacomo Orefice e di Luciano Silvestri[4]. La «dimenticanza colpevole» di cui il musicista era oggetto nel 1971 secondo Vittorio Gui non potrebbe di fatto essere sostenuta oggi[5]. Di fronte a ricerche ormai esaurienti sul piano storico e documentale, lo spazio che un'ulteriore indagine su questo autore può ritagliarsi è dunque quello di una serie di precisazioni all'interno o intorno al già noto: seguendo – in questo caso – il filo dell'attività del musicista dagli esordi al compimento di *Paolo e Francesca*.

Per quanto riguarda la posizione storica, la collocazione di Mancinelli, ormai assodata, appare simile a quella di Smareglia: il compositore appartiene – non per scelta – a una zona della produzione operistica italiana extra-commerciale, poco o per niente sostenuta dai grandi editori (presumibilmente in quanto non verista) e aperta invece a quello sterminato territorio culturale che tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale si sviluppa, da premesse di ordine romantico europeo e poi wagneriano, nella direzione di un estetismo che possiamo definire tra parnassiano e simbolistico. La sua produzione nutre sostanzialmente quell'articolato fenomeno europeo *inter artes* che chiamiamo *Décadence*: un coacervo di sensibilità e di esiti le cui radici in Italia si possono trovare soprattutto in Arrigo Boito[6], e che prosegue e si conclude nella produzione poetica, cri-

---

2 Cfr. Guido Salvetti, *L'approdo al Novecento antiverista: Smareglia e Mancinelli*, in *Storia dell'opera*, dir. Alberto Basso, vol. I (*L'opera in Italia*), t. 2, UTET, Torino 1977, pp. 484-491 e Id., *La scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino 1977, pp. 567-604.

3 Cfr. Id., «I dannunziani», in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, dir. Alberto Basso, UTET, Torino 1996, 4 voll., II (*Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*), pp. 459-463.

4 Giacomo Orefice, *Luigi Mancinelli*, Ausonia, Roma 1921; Luciano Silvestri, *Luigi Mancinelli direttore e compositore*, Gastoldi, Milano 1966.

5 Cfr. Vittorio Gui, *Ricordo di Luigi Mancinelli*, in «Nuova rivista musicale italiana», V n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 242-248: p. 242.

6 La centralità di Arrigo Boito nel profilo di Mancinelli in quanto sostenitore dagli esordi e in seguito amico è testimoniata concretamente sia dall'epistolario sia soprattutto dalla

tica e teatrale di d'Annunzio. Due personalità, queste ultime, nelle quali l'aspirazione artistica era, come sappiamo, di carattere totale almeno quanto quelle di un Wagner e poi di un Mallarmé.

Se il quadro storico generale è chiaro, non risulta però sempre agevole definire caso per caso le singole scelte e i singoli prodotti musicali di quegli anni. Sul terreno di un'analisi della produzione musicale (come del resto di quella letteraria o pittorica) il vocabolario di cui disponiamo è in sostanza una foresta di 'ismi' che tentano di volta in volta di individuare il carattere emergente degli oggetti prodotti via via nel tempo dai vari autori. Ne sono stati qui già nominati – inevitabilmente – alcuni, tra cui gli opposti 'verismo' e 'decadentismo' (che in più di un caso non risultano in realtà affatto opposti); l'elenco potrebbe continuare con tutta una serie di etichette che, nel caso per esempio di Mancinelli, sono state impiegate per circoscrivere via via un indirizzo o una tecnica di scrittura: wagnerismo, neoromanticismo, arcaismo, estetismo, neogoticismo, simbolismo, neoclassicismo. Per uscire da questa selva di cartellini, orientativi ma a propria volta bisognosi di illustrazione, considerare circostanze e composizioni specifiche alle quali essi sono stati applicati può essere appunto un modo per calarsi dentro un mondo artistico come quello di Mancinelli: un musicista che, per essere stato a stretto contatto con quanto avveniva tutto attorno in Europa, non si è definito però meno 'italiano' nelle sue dichiarazioni epistolari, in anni di accese battaglie tipicamente patriottiche o, viceversa, convintamente sovranazionali.

Come sappiamo, Mancinelli è stato sia creatore in proprio che promotore di cultura, in quanto dedito parallelamente alla composizione e alla direzione d'orchestra. In quest'ultima veste ha avuto un ruolo storico decisivo per l'Italia e ben presto riconosciuto: quello (legato soprattutto ai periodi romano e bolognese) di direttore wagneriano[7], apprezzato in seguito

---

scelta del soggetto (e ovviamente del libretto) di *Ero e Leandro*; tra le collaborazioni dirette dei due autori va ricordata anche quella per l'*Inno-Marcia a Guido Monaco* per coro e orchestra dei primi anni Ottanta. I punti di convergenza sono stati però, come vedremo, numerosi anche sul piano delle scelte culturali e del gusto.

7 Un critico 'patriottico' ma attento e aggiornato quale Francesco D'Arcais concordava con Giuseppina Lucca (ovviamente coinvolta per ragioni anche economiche) nell'indicare Mancinelli quale direttore wagneriano ideale dopo Mariani e prima di Toscanini. Il 14 gennaio 1876 le scriveva da Roma: «Io ho discusso in tutta libertà nei miei articoli la scuola e il sistema di Wagner, ma ciò non toglie che io consideri Wagner come un gran maestro, le cui opere desidero che siano eseguite in Italia. Le dirò di più: ritengo che il *Lohengrin* eseguito come si deve, abbia da piacere molto a Roma: la questione per me si riduce solo ad assicurare una buona esecuzione. [...] Ottimo [...] sarebbe il Campanini. E non meno si sarebbe da stimarsi fortunati nell'interesse dello spartito, se questo fosse diretto dal maestro Mancinelli, giovine intelligentissimo e che ha sovra

in quel repertorio anche all'estero, se pure non all'unanimità[8]. In qualità di esecutore Mancinelli appare di fatto un autentico protagonista della vita musicale del tempo coi suoi successivi incarichi di direttore principale delle stagioni invernali di Madrid (Teatro Reàl) e di primavera-estate di Londra (Covent Garden), accoppiate; in seguito di quelle di Londra e di New York (Covent Garden, Metropolitan); poi ancora, stabilmente, di quelle di Lisbona (Teatro S. Carlo) e, più saltuariamente, di quelle di Buenos Aires (Teatro Colón)[9]. Nella sua veste di esecutore e programmatore il musicista ha in sostanza condiviso (e contribuito decisamente a diffondere) la produzione operistica e sinfonica del mondo occidentale allora nota e anche nuova, uscendone con una fama di direttore – *anche* wagneriano – di grande presa, votato alla fedeltà al testo, ostile al divismo dei cantanti, autoritario, abituato a condurre a memoria. Ha aperto così la strada a Toscanini, per poi affiancarlo.

In veste di compositore, viceversa, Mancinelli non si mostra tanto come un autore prolifico (per quanto il suo catalogo appaia sorprendente se si tiene conto dei suoi impegni e del volume dell'attività) quanto, e senz'altro, completo: ugualmente applicato al teatro musicale maggiore e minore, alla produzione sinfonica, alla musica vocale da camera e a quella sinfonico-corale; da ultimo anche alla musica per film. Agevolato e arric-

---

molti altri il vantaggio di capire questo genere di musica ed anche d'essere convinto del valore della medesima. [...] Dopo la morte del compianto Mariani, io non conosco in Italia chi possa meglio del Mancinelli surrogarlo nella interpretazione delle opere di Wagner.» La lettera è riportata in Galliano Ciliberti, *Per un epistolario di Luigi Mancinelli*, in *Luigi Mancinelli. Immagini*, ..., pp. 115-155: 135.

8 Tra le testimonianze d'epoca, oltre a quella di Wagner stesso («Vous êtes le Garibaldi de la musique») resa in occasione di un concerto organizzato a Bologna nel 1882 in onore di Liszt e Wagner, molto citato a partire da Adriano Lualdi risulta l'elogio di Weingartner a proposito di una direzione del 1898 dei *Maestri cantori* in lingua tedesca. I critici americani, invece, esprimevano talvolta delle riserve sulle direzioni wagneriane di Mancinelli. Un giudizio non del tutto positivo sull'interpretazione «impetuosa» di un *Lohengrin* legata al «temperamento italiano» si può trovare anche in una cronaca di Shaw del 1889. Cfr. rispettivamente Adriano Lualdi, *Diario: Ricordo di Luigi Mancinelli*, in Id. *Tutti vivi,* Dall'Oglio, Milano 1955, pp. 279-294: 291-292 (nota del febbraio 1948) e *Shaw's Music. The complete musical criticism in three volumes*, a cura di Dan H. Lawrence, vol. I, pp. 647-648. Per anni più recenti si veda invece, per tutti, Dennis Libby, voce *Mancinelli, Luigi*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, dir. Stanley Sadie, London, Macmillan 1992, vol. III, pp. 176 col. 2 - 177.

9 Per uno sguardo complessivo all'attività direttoriale di Mancinelli si veda *Il repertorio del direttore d'orchestra*, a cura di Galliano Ciliberti, in *Luigi Mancinelli. Immagini...*, pp. 31-33. Per una rassegna della stampa (con antologia di scritti) si veda invece Biancamaria Brumana, *Luigi Mancinelli sugli scritti della stampa periodica coeva, ivi*, pp. 157-184.

chito culturalmente dalla professione direttoriale, il musicista si è investito in definitiva – seguendo un indirizzo decisamente boitiano – della funzione di compositore *anche* strumentale ('oltrealpino'), aperto a quelle che per l'Italia del tempo erano primizie dei mezzi o dei soggetti e disponibile anche a sperimentazioni, come nel caso della musica per film[10]: dotato perciò «di una fisionomia artistica che fermenta oltre la linea del proprio tempo», come scriveva Renato Mariani nel 1960[11].

La centralità di Boito o, se vogliamo, ma con qualche genericità, della Scapigliatura (un gruppo molto articolato quanto a protagonisti e destinato a differenziarsi vieppiù nel tempo) nella vicenda compositiva di Mancinelli va dunque sottolineata. Il compositore, che comincia a operare in anni in cui il movimento si è per così dire normalizzato, ne ricalca soprattutto le tensioni positive, escludendo il versante ferocemente antiaccademico e irriverente che è stato la cifra del suo primo decennio e in modo particolare del giovanissimo Arrigo ('ammansito' però a partire dagli anni Settanta, in parallelo con la revisione del *Mefistofele*). Di quell'artista pluridisciplinare e coltissimo il musicista porta avanti, di fatto, la forte esigenza di aggiornamento europeo, intesa anche come apertura ai poeti romantici europei (quella appunto che notiamo in crescendo nelle sue romanze e liriche da camera) e come urgenza di aggiornare l'Italia sulla produzione strumentale tedesca: quella che lo porta a fondare nel 1879 la Società del Quartetto bolognese, così come Boito ha fatto a Milano quindici anni prima.

È stato giustamente notato che negli anni di studio a Firenze (sede di una Società del Quartetto pionieristica per l'Italia, nata nel 1861) quella propensione del futuro compositore ha agio di nascere e svilupparsi. Ma prima di accennare al periodo della formazione toscana e umbra precedenti l'incarico romano del 1875 possiamo richiamare un fatto che non può non apparire un piccolo segno del destino: per la stagione di Carnevale del 1848, anno di nascita di Mancinelli, proprio a Orvieto, al Teatro della Fenice, va

---

10 Con *Frate Sole* (1918) e *Giuliano l'Apostata* (1919) Mancinelli ha condiviso con Mascagni (*Sinfonia satanica*, 1915), per l'Italia, il merito dell'ideazione di colonne sonore originali e funzionali alla drammaturgia cinematografica relativa. Sull'argomento si veda Carlo Piccardi, *Agli albori della musica cinematografica: "Frate Sole" di Luigi Mancinelli*, in «Musica/Realtà», n. 16, aprile 1985, pp. 41-74. Alla Fondazione Cini di Venezia si conserva un dattiloscritto ad uso di sceneggiatura contenente abbondanti note autografe a margine di mano di Mancinelli: indicazioni precise di interventi musicali destinati a sottolineare le varie circostanze visive.

11 Cfr. Renato Mariani, *Il gusto di Luigi Mancinelli*, in *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'Ottocento in Italia*, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, Ticci/Accademia Musicale Chigiana, Siena 1960, pp. 93-99: 97 e 99.

in scena l'opera *Francesca da Rimini* di Giuseppe Tamburini, composta su libretto di Felice Romani[12].

Per venire agli esordi del Mancinelli compositore, un aspetto interessante della sua attività messo in rilievo dagli studi usciti nella scia del centocinquantesimo dalla nascita è dunque la comparsa, tra il 1873 e il 1874, di una produzione vocale da camera[13] che, pur rispondendo ai requisiti della romanza italiana dell'epoca, si apre spesso alla poesia e a scritture oltremontane: nei nomi di Heine, Goethe, Alfred de Musset per i versi, Schubert, Schumann, Mendelssohn e Gounod per la musica (come segnalava Filippo Filippi in un articolo relativo alla raccolta *Un'estate a Perugia*)[14]. Tra questi colpisce soprattutto il nome di Heine: un poeta ironico e graffiante, prediletto per questo motivo da molti scapigliati (e da Carducci), che Mancinelli mette in musica nella Barcarola a 2 voci *In mare* (dalla raccolta *Al chiaro di luna*, 1873), nella melodia *Sogno* e nella lirica *Lungi da me!* (dalla raccolta *Un'ora di musica* dello stesso anno). In quest'ultima troviamo anche due intonazioni di De Musset (*Tristezza*, *Ad un fiore*) e una di Schiller: tutti – per ora – in traduzione italiana (di Maffei per Schiller e di Zendrini per Heine). Con questi esiti e poco altro, ma già con ragguardevoli esperienze di direzione d'orchestra, su precisa indicazione di Giulio Ricordi Mancinelli è chiamato al Teatro Apollo di Roma nel 1875. Vi rimarrà fino al 1881.

Si apre così per il musicista un diverso periodo di attività, che lo vede da un lato affermarsi come direttore (indicato per esempio da Boito a Giulio Ricordi per la prima romana del secondo *Mefistofele*), dall'altro come

---

12 Cfr. *Francesca da Rimini / dramma tragico in 4 atti / Orvieto, Teatro della Fenice, carnevale 1848 / direttore Tamburini / libretto di Felice Romani / musica di Giuseppe Tamburini*, Gioacchino Tosini editore, Orvieto 1847-48 (libretto).

13 Sulle romanze di Mancinelli degli anni 1872-1877 richiamava già l'attenzione la monografia di Luciano Silvestri ricordata.

14 La composizione della raccolta risale all'incirca al 1873, l'edizione è del 1876 (data anche della recensione di Filippi). Per tutte queste notizie e per un'illustrazione dettagliata della produzione vocale da camera (comprensiva dei testi poetici) si veda Rossella Magherini, *Gli Album vocali di Luigi Mancinelli*, in *Luigi Mancinelli...*, pp. 79-98. Per l'articolo di Filippi si veda invece Biancamara Brumana, *Luigi Mancinelli sugli scritti della stampa periodica coeva*, in *Luigi Mancinelli...,* pp. 157-184: 177, nel quale si legge: «Queste otto composizioni provano che il Mancinelli ha fatto studi seri, e che si è ispirato ai grandi modelli. Dirò anzi che questo studio, e la vaghezza di imitare certi tipi, tolgono alla musica del Mancinelli il pregio dell'originalità e dell'italianità. Dico e ripeto *italianità*, perché credo che nella musica per canto da camera, in cui la *melodia* deve dominare, questo requisito sia indispensabile. Il Mancinelli, lo si vede chiaramente, è innamorato, molto innamorato, di Schubert, di Schumann, di Mendelssohn e di Gounod: di quest'ultimo riproduce specialmente assai volentieri il cadenzare, e quel benedetto accordo di *quarta e sesta*, ch'è la salsa, il sine qua non, il viatico di tutte le musiche di oggigiorno».

compositore: per ora sul versante sinfonico in quanto sollecitato dal teatro di parola. La scelta di comporre le musiche per due drammi di Pietro Cossa (*Intermezzi* per *Messalina* nel 1876, per *Cleopatra* nel 1877) rivela da un lato il suo interesse per un drammaturgo fustigatore di costumi e notoriamente anticlericale (secondo un gusto, se vogliamo, tipicamente boitiano)[15], dall'altro il desiderio specifico, e tradizionalmente 'oltremontano', di comporre musiche di scena. Questi pezzi sinfonici, che entreranno successivamente nelle sale da concerto (Franco Faccio per esempio dirigerà a Parigi, nel 1878, l'*Andante-Barcarola* e *La Battaglia d'Azio* da *Cleopatra*)[16], si incaricavano così di illustrare una Roma imperiale corrotta e sconfitta: «Preludio» e «La Suburra» per *Messalina*, «Ouverture»[17], «Marcia Trionfale», «La Battaglia d'Azio», «Scherzo-orgia», «Andante-Barcarola» e «Marcia Funebre» per *Cleopatra*. Va da sé che quest'ultimo soggetto, nella centralità di una figura femminile orientale possessiva e crudele, ci richiama alla mente anche figure e climi restituiti da poesie e novelle romantiche e poi parnassiane. Pensiamo per tutti al racconto *La Nuit de Cléopâtre* di Théophile Gautier, che diventa nel 1885, per mano di Victor Massé, su libretto di Jules Barbier, un *opéra-tragique* in 3 atti. Pensiamo anche alla pittura: alle tante Cleopatre e Messaline disegnate o dipinte da Gustave Moreau (considerato oggi un artista presimbolista).

L'esito che prova però soprattutto la versatilità e l'apertura del Mancinelli romano è una musica di scena del tipo più raro in Italia: quella per piccola orchestra composta in stretta connessione con un testo teatrale 'leggero' e di circostanza. Nei cataloghi l'opera è indicata come serie di cinque pezzi sinfonici per il bozzetto di Erik Lumbroso intitolato *Il Tizianello* (*Preludio*, *Canto del gondoliere*, *Coro-Barcarola*, *Berceuse*, *Sogno di Tizianello*); ma un libretto manoscritto conservato alla Fondazione Cini di Venezia lo indica, in una nota collocata in apertura a fondo pagina, come libretto di una musica di scena (composta nel 1880[18] ed eseguita per la

---

15 A differenza della maggior parte degli scapigliati Cossa era però un liberale, non un democratico.

16 Si veda la lettera di Giulio Ricordi a Mancinelli del 3 aprile 1878 (Mariani, *Luigi Mancinelli. Epistolario...,* n. 33, p. 32). A proposito di *Cleopatra* si veda anche la lettera di Faccio a Mancinelli del 6 aprile 1879 riportata in Ciliberti, *Per un epistolario di Luigi Mancinelli...,* p. 133.

17 Tra stampe e manoscritti il termine «Ouverture» si alterna a quello di «Overtura», spia quest'ultimo di un'italianità colorata di antico sovrapposta all'indirizzo 'oltremontano' quanto a ispirazione: un connubio decisamente tipico del Mancinelli compositore (come anche del Boito compositore e librettista del *Nerone* e di un'incompiuta *Ero e Leandro*).

18 L'autografo della partitura, conservato nell'Archivio di Casa Ricordi, è datato in effetti 1880.

prima volta al Teatro Nazionale di Roma nel 1895) di un tipo particolare. Vergato in un minuscolo quaderno da un parente dei dedicatari (Maria e Giuseppe Bassi), il testo si dichiara nella stessa nota ricavato - in mancanza di un libretto a stampa - dalla riduzione per canto e pianoforte stampata da Ricordi nel 1882, per passare successivamente a una segnalazione dettagliata della natura dello spettacolo: «N.B. I brani fiancheggiati da segno *azzurro* sono accompagnati da musica, ma *recitati* (melologo); quelli fiancheggiati da segno *rosso* sono cantati. Il resto senza fiancheggiatura è semplicemente *recitato*, mentre la musica tace»[19].

Più che di una commedia con intermezzi musicali possiamo allora parlare di un *mélo* alla francese, dotato di scene di testo puramente recitato, di testo cantato e di *mélodrame* (parlato su orchestra, in italiano 'melologo'): una forma rara per l'Italia di quegli anni. Nel primo Novecento sarebbero bensì comparsi i melologhi di Vittore Veneziani; ma si sarebbe trattato di melologhi, per così dire, delle origini: aristocratici e severi, messi in scena in circostanze esclusive e subito dimenticati, in quanto prodotti nati già come pezzi da museo. Ecco uno schema delle varie scene successive al Preludio ricavabile da questo libretto seguendo l'indicazione delle tecniche impiegate (segnalate appunto dai colori azzurro, rosso o nero):

Tizianello
bozzetto di
Erik Lumbroso
(da una novella di Alfred De Musset)
Preludio, Canto del Gondoliere, Coro Barcarola
Berceuse e Sogno di Tizianello
di
Luigi Mancinelli

Scena I
Pittori e Modelle [parlato] / voce del Gondoliere [cantato] / Tizianello [melologo] / Tizianello e Pittori [parlato] / Coro interno (barcarola) [cantato]

Scena II
Tizianello [parlato] / voce di Beatrice (berceuse interna) [cantato]

Scena III
Schiava e Tizianello [parlato]

---

19 *Tizianello / bozzetto di / Erik Lumbroso / (da una novella di A. De Musset) / Preludio, Canto del Gondoliere, Coro Barcarola / Berceuse e Sogno di Tizianello / di / Luigi Mancinelli* (libretto manoscritto, Fondazione Cini).

Scena IV
Beatrice e detti [parlato] / Sogno di Tizianello [melologo] / Beatrice [parlato] / Tizianello e Beatrice, poi Tizianello solo [melologo] / Tizianello e Beatrice [parlato, verso la fine melologo] / Coro interno [cantato], Beatrice e Tizianello [melologo].

A confermare il genere di quello spettacolo (che meriterebbe davvero di essere 'riesumato') occorre una recensione della stampa dell'operina, firmata "Tessarin" e comparsa nella «Gazzetta musicale di Milano» del 23 aprile 1882, riportato da Biancamaria Brumana nella preziosa antologia di scritti su Mancinelli già citata. Eccone un estratto che comprende la trama e un auspicio:

> La figlia d'un patrizio è presa d'amore per un artista scapato, o fannullone; e tanto fa e tanto dice, da persuaderlo ad abbandonare gli amici, la crapula, per dedicarsi all'arte ed all'amor suo. Questo lavoro è diviso in sei parti: *Preludio*, *Canto del Gondoliere*, *Coro-Barcarola*, *Berceuse*, *Sogno di Tizianello*. – Il *Preludio* ed il *Sogno di Tizianello* sono concertati a piccola orchestra, gli altri pezzi a quartetto d'archi; il tutto, poi, anche ridotto a pianoforte con violino obbligato in mancanza degli altri istrumenti. – Tranne il *Preludio,* il *Coro-Barcarola* e la *Romanza* (che viene cantata internamente da Beatrice, l'amante di Tizianello), tutto il resto si declama durante l'esecuzione della musica che, va senza dire, risponde con una precisione, opportunità e colore sorprendenti, all'argomento non solo, ma perfino alla parola. [...] Il Mancinelli ha profuso in questo lavoro tutto quell'incanto di grazie e di gusto che egli possiede. Lo dissi ancora [...] quanto sia ammirabile nel simpatico autore la giusta proporzione dei pezzi, e quel fare sicuro, da compositore "nato" e non mi ripeto senza una ragione. [...] Questo bozzetto dovrebbe far le veci, pei saloni dorati (appunto perché aristocraticamente ideato ed estrinsecato), di quei ritrovi senza scopo, quando per avventura lo scopo non fosse per essere la maldicenza, o a quei balletti famigliari pei quali, è vero, io ho avuto sempre una particolare avversione. – L'edizione è splendida e non cara; oltre pel nome dell'autore, pel merito singolare del lavoro, si raccomanda anche pel buon mercato[20].

Arriviamo così a toccare il periodo bolognese (1881-1886), che per Mancinelli appare caratterizzato da un'attività assolutamente frenetica e da responsabilità diretta in ambienti vari e diversi: il Conservatorio, la Società del Quartetto, S. Petronio (dove è maestro di cappella), il Teatro Comunale, il Teatro Brunetti (per i Concerti Popolari). In qualità di direttore, la sua notorietà si arricchisce di eventi storici quali la direzione bolognese di un

---

20 L'articolo compare nell'Appendice C del citato saggio di Brumana, *Luigi Mancinelli sugli scritti della stampa*..., p. 179-180.

Lohengrin seguita dallo stesso Wagner, il concerto veneziano in onore di Liszt e Wagner del gennaio 1883, la prima bolognese della *Nona Sinfonia* del 1884. Come compositore, il periodo lo vede collaborare con Arrigo Boito per l'*Inno a Guido Monaco* già ricordato (una composizione sinfonico-corale, su versi del poeta, eseguita ad Arezzo nel 1882); ma soprattutto lo vede intento al suo primo importante esito operistico: il 'dramma romantico' in 3 atti *Isora di Provenza*, messo in scena al Teatro Comunale di Bologna il 2 ottobre 1884.

Si tratta di un'opera che, all'interno dell'allora detta 'grande opera' italiana, si ritaglia uno spazio in quello che sta diventando il filone dell'opera fantastica (o neogotica che dir si voglia), già impostato dai *Lituani* di Ponchielli e in attesa di qui a poco delle *Villi* di Puccini. La fonte del libretto è francese e poetica (non teatrale): la vicenda di *Eviradnus*, un cavaliere errante della terza schiera di eroi (nell'ordine biblici, cristiani e medievali), cantati da Victor Hugo nella *Légende des siècles* (1859). A quella leggenda tipicamente germanica evocata dal poeta si ispira palesemente il terzo atto, mentre il primo e il secondo ne costituiscono un antefatto di invenzione. Il libretto della prima rappresentazione, curatissimo, conteneva, oltre ai versi cantati e a scenari molto dettagliati, anche una pagina – premessa ad ogni atto – di anticipazione della vicenda: una scelta che affidava di volta in volta all'elemento narrativo il primo impatto della vicenda musicale e scenica. Il testo introduttivo del terzo suonava così:

> È leggenda nel paese di Provenza, che ogni nuovo principe debba vegliare tutta la notte avanti la incoronazione, nella sala di un antico castello, ove sorgono in duplice fila le panoplie dei conti e re defunti, tra l'ombra e le memorie di quei trapassati ; e che se alcuno osa attentare alla vita del principe solo ed inerme in quell'aula terribile, scenda dal suo stallo lo spettro armato dell'ultimo sepolto e torni in quella notte al vigor della vita per difendere il vivo congiunto. Isora deve affrontare pur essa la prova della veglia, è chiusa nella sala delle panoplie, e tenta confortarsi l'anima impaurita invocando lo sposo lontano, del quale non à alcuna notizia. Folco, che il giorno innanzi penetrò nella sala, à versato un filtro sicuro nella coppa ov'ella attinge le labbra : infatti il sonno cala a poco a poco sulle sue palpebre e la vince.
> Giungono Folco e Berardo mentr'ella dorme, il primo vuole ucciderla tosto, il secondo – troppo tardi impietosito – si sforza invano di trattenerlo ; e già il pugnale dell'assassino sta per offenderla quando sull'ultimo stallo vuoto dell'aula appare lo spettro di Rolando in tutte armi e in atto minaccioso. La voce degli estinti padri l'à evocato dalla remota sepoltura, e il morto torna per un'ora in vita alla difesa di Isora: la leggenda si adempie.
> Rolando, ucciso in Terra Santa dagli insidiatori, vendica sè e l'amata donna con la spada onnipossente : i due turpi cadaveri piombano in una fossa che si spalanca a' loro piedi e li inghiotte. Egli crede che Isora sia già spenta, ma

> ella si desta allora, e giubilante lo serra fra le braccia desiose, mettendo in un amplesso tutto l'ardore della sua passione infelice ; e un attimo di gioia è ancora concesso al redivivo.
> Ma poi che l'alba si affaccia rosea alle vetrate del castello, torna la voce degli estinti padri a richiamarlo nell'eterno silenzio : il morto deve ridiscendere nella remota sepoltura. Indarno i baci di lei tentano arrestare l'anima che s'invola ; la visiera si chiude sul volto a Rolando, e l'armatura di ferro resta immobile e vuota come le armature dei defunti che sorgono intorno. – Isora cade riversa[21].

L'interesse dell'opera – caratterizzata musicalmente da un pervasivo 'motivo dominante', da un diffuso impiego del declamato (della 'melopea', come allora si diceva) e dalla presenza nelle parti vocali di cromatismi di difficile intonazione - stava però, soprattutto, nel 'passo' adottato, definito da Renato Mariani «dichiaratamente non drammatic(o)»[22]: privo in sostanza, nonostante la presenza canonica di danze[23], di cortei[24] e di più cori in scena, del carattere fondamentalmente dinamico (piuttosto che riflessivo) della 'grande opera' italiana, e vicino piuttosto da un lato al Wagner romantico del *Lohengrin* (il *Giudizio di Dio* cui è sottoposta Isora al secondo atto richiama palesemente quello di Elsa), dall'altro, più in generale, alla tradizione operistica tedesca e francese nella sua accentuata propensione al 'meraviglioso'. Quella tinta tra meditativa ed elegiaca che nei primi due atti trapelava in zone inaspettatamente meditabonde quali il *Racconto* di Rolando subentrante al duetto d'amore del secondo atto (criticato da molti per quel suo «frenare l'azione») si addensava decisamente in un terzo atto tutto gotico (nel senso originario romantico di 'medievale', 'mortuario', 'fantastico') che, come abbiamo letto, offriva agli spettatori una scena d'amore tra la protagonista e il fantasma dell'amato ucciso ambientata in una cripta. Il dato più rilevante di quell'ultimo atto era dunque la decisa adozione di un procedere drammaturgico via via sempre più allusivo e disteso, pur in presenza di colpi di scena canonici quali la comparsa del

---

21 *Isora di Provenza / Dramma romantico in tre atti / di / A. Zanardini, R. e M. / musica di / L. Mancinelli* (libretto), Ricordi, Milano [1884], p. 29. Nel testo riportato punteggiatura e grafia sono ovviamente originali (si fa notare per l'accuratezza lo spazio – alla francese – sempre introdotto prima dei due punti e del punto e virgola). Lo stesso testo, ma con varianti da normalizzazione, si può leggere in Magherini, *L'*Isora di Provenza *di Luigi Mancinelli*, in *Luigi Mancinelli*..., pp. 61-77.

22 Mariani, *Il gusto di Luigi Mancinelli*..., p. 95.

23 Tipicamente parnassiana quella mitologica del I atto (Cerere con fanciulli, Pomona, Ebe, le nove Muse).

24 Si veda per tutti il sontuoso corteo del II atto (policorale: con marinai, Crociati e popolo, che vi assistono), chiuso dall'Araldo che annuncia l'accusa di menzogna rivolta ad Isora.

fantasma di Rolando. Si trattava di una caratteristica che risaliva ovviamente al libretto; meglio ancora, alla sua fonte.

Come librettista dell'opera viene indicato generalmente nei cataloghi il solo Zanardini, ma il libretto lo nomina accanto a due iniziali, 'R' e 'M'. La 'M' sembra indicare l'amico Paolo Mantovani (autore di testi di liriche di Mancinelli e suo corrispondente epistolare)[25], mentre la lettera 'R' si riferisce senza alcun dubbio a Corrado Ricci, che ha collaborato quantomeno alla stesura del terzo atto, ma ha probabilmente fornito anche la consulenza storica per l'ambientazione dell'opera (gli scenari dei vari atti) e forse suggerito il soggetto[26].

Corrado Ricci era allora un wagneriano, ma del tipo moderato: schierato nella 'battaglia' in direzione di un accattivante buon senso del tutto estraneo agli eccessi pro o contro degli interpreti più accaniti della «straniomania» o della «straniofobia» descritti da Leone Fortis:

> In arte abbiamo due idee fisse, l'una accampata di fronte all'altra, che si accapigliano, si abbaruffano, si minano sotto ai piedi il terreno – la *straniomania* e la *straniofobia*. Questa fischia Wagner alla Scala – quella circonda, piena di devota ammirazione, ogni straniero che giunge in Italia con un bel nome tedesco, un bel faccione tedesco, straziando il nostro bell'idioma del *sì*, – e, per poco ch'egli strimpelli uno strumento, si va in estasi, formando un gran coro, stralunando gli occhi, e facendo dei garbi da ossesso – e son pronti a giurare che in Italia non si è mai sonato così[27].

Autore di una biografia di Arrigo Boito pubblicata subito dopo la morte del compositore[28], Ricci sarebbe diventato un quotato cultore di Antichità e Belle Arti, uno studioso dei teatri bolognesi e un appassionato di scenografia. Il terzo atto di *Isora* risultava evidentemente caratteristico per la sua propensione 'oltremontana' a un fantastico estremo (le voci dei morti che contrappuntano l'intera parte finale) oltreché antiquario e medievaleggiante, proposto entro una sequenza di numeri da 'grande opera'

---

25 Si veda in modo particolare la lettera di Mancinelli a Mantovani del 27 dicembre 1874, che rivela una conoscenza di lunga data all'altezza degli anni Ottanta: riportata in Ciliberti, *Per un epistolario di Luigi Mancinelli*, cit., p. 123.

26 Si veda per tutti lo scenario dell'atto I («Ampia sala nel castello d'Aix»), ricco di dettagli antiquari (secolo XIII). Per notizie sulla collaborazione di Corrado Ricci al libretto di *Isora di Provenza* e sugli altri suoi libretti, editi e inediti, si veda Andrea Maramotti, *Corrado Ricci musicologo e librettista*, Longo, Ravenna 1990, cap. III («I libretti d'opera»), pp. 55-96.

27 Leone Fortis, *Idee fisse*, in *Conversazioni, serie terza*, Sommaruga, Roma 1884, pp. 246-261: 258 (un articolo del 6 gennaio 1880 poi raccolto in volume dall'autore).

28 Cfr. Corrado Ricci, *Arrigo Boito*, Treves, Milano [1919].

sulla carta[29], ma di fatto più tagliato per un *grand-opéra* già sconfinante nel *drame-lyrique*.

Il successo bolognese del 1884 si concretizzava in una dozzina di repliche, a registrare proprio il pubblico gradimento per un soggetto e una drammaturgia non ligia alla tradizione nazionale: a Bologna (la città 'più wagneriana' d'Italia) l'accoglienza era politica, scontata almeno quanto le accuse critiche «straniofobiche» che accompagnavano e seguivano quelle serate in quanto espresse dai vari corrispondenti di altre città. Al successo si affiancavano perciò le dichiarazioni a favore dei critici «straniomaniaci», tra cui in modo particolare quella del wagneriano moderato più accreditato, Filippo Filippi; a riprova, per noi, del fatto che *Isora di Provenza* si prestava a costituire un punto d'onore per i wagneriani d'Italia, tanto da necessitare di una difesa di colore patriottico:

> Il Mancinelli adopera la declamazione, la cosiddetta melopea, sorretta dall'orchestra, ma quando gli occorre e vuole, egli è melodicissimo, e le sue melodie sono quadrate, spontanee, italianissime [...] Il tematismo di Mancinelli non ha nulla a che fare , o poco assai, col *Leitmotiv* dei tedeschi, il quale si attacca ad un concetto o ad un personaggio del dramma, rimane sempre intatto, mentre nell'*Isora di Provenza* il tema, anche avendo un significato drammatico, è adoperato, svolto, modulato musicalmente, anche quando le situazioni di carattere non lo esigono[30].

In una parola, quel successo non esisteva tanto in sé, quanto come tassello della 'battaglia' in corso. Presumibilmente nello stesso periodo Arturo Colautti (il futuro librettista di *Paolo e Francesca*) metteva mano a uno dei più bei romanzi della *Décadence* italiana, ambientandolo a Milano[31]. Il protagonista Carlo Coletti, critico musicale di un giornaletto senza importanza, ma pieno di ambizioni per il proprio futuro – indiscutibilmente lo stesso Colautti – vi compariva nelle vesti di un «wagneriano arrabbiato» che nel corso della vicenda difendeva con foga la «musica dell'avvenire»

---

29 Corteo (coro) / Aria (Isora) / duetto d'azione (Isora e uno degli attentatori) inframezzato dalle Voci degli spiriti / colpo di scena (la comparsa del fantasma di Rolando e la punizione dei traditori / duetto d'amore (contrappuntato nuovamente dalle Voci degli Spiriti) e ripresa del duetto per l'addio degli amanti con Coro degli spiriti (concertato).

30 Da un articolo di Filippo Filippi uscito nella «Perseveranza» del 4 ottobre 1884: citato in Magherini, *L'*Isora di Provenza *di Luigi Mancinelli...*, p. 77 nota 36.

31 Il romanzo sarebbe stato successivamente ripreso più volte dall'autore e sarebbe uscito postumo nel 1921: sull'argomento si veda l'introduzione del curatore (*Il Bardo dalmata*) all'edizione moderna: Arturo Colautti, *Primadonna*, a cura di Paolo Patrizi, Elliot, Roma 2014, pp. 7-16.

sia nel corso di interminabili conversazioni tenute al Caffè delle Arti sia di fronte a giovani compositori desiderosi di affermarsi ma morsi «dalla tarantola della melodia»:

> Non vedeva dunque, l'ingenuo, che la storia universale era definitivamente bandita dal teatro tanto di prosa che di musica? Non capiva che su quelle quattro tavole non c'era più posto che per la leggenda o per la fantasia? Non si accorgeva che l'opera italiana era una forma morta dell'arte come la tragedia classica, come il dramma romantico? [...] che bisogno avevano, l'Italia e il mondo, di quella nuova covata di ariette, di quel nuovo rigagnolo di motivi probabilmente rimodernati?...
> Non avvertiva lo sciagurato che ormai la musica dell'avvenire era quella del presente, e che nel naufragio della convenzione gli estremi soli trionfano, la melopea e la canzoncina, il dramma musicale e l'operetta? Non indovinava che, dopo la morte di Wagner, l'arte lirica si trovava nella situazione medesima dell'arte grafica dopo la morte di Michelangelo, e che un gigante come l'altro aveva reso impossibile tanto la creazione quanto la contraffazione?[32].

Sull'altro versante gli amici/nemici del Caffè delle Arti (tra i quali un direttore d'orchestra e un baritono) dibattendo l'eterna questione gli davano torto:

> «Buono il *Mefistofele* stasera...» disse egli tanto per cambiare discorso.
> «Fatemi la grazia col vostro Boito!» saltò su a dire Taverna, che era una vittima incompianta della cabaletta.
> Non si accorgevano dunque che era lo sforzo di un impotente? Avevano un bell'imporlo, un bel gonfiarlo... Roba per i tedeschi! Musica di birra!... Del resto, non ci andava nessuno...
> [...] «Per me...» ruggì Puffignani con quattro biscotti di Novara tra le mascelle «preferisco il *Trovatore*... Quel vostro maestro di Bologna, quel vostro Wagner del diavolo, non ne capisce una... Accidenti all'avvenire!...»[33].

Per la ripresa napoletana del 1886 Mancinelli avrebbe aggiunto all'opera un Prologo, che non l'avrebbe però salvata dal cadere sonoramente proprio al terzo atto, tacciato di «uniformità» e di essere «colpevolmente prolisso» (Napoli non era evidentemente una città 'wagneriana'). Quell'insuccesso avrebbe portato il compositore (insieme, a quanto pare, con motivi di ordine privato) ad abbandonare precipitosamente tutti gli incarichi bolognesi per accettare le interessanti offerte di lavoro ricevute dall'Inghilterra. Sarebbe così cominciata la seconda fase della sua biografia, quella internazionale[34].

---

32 Colautti, *Primadonna* cit., p. 124.
33 *Ivi*, p. 52.
34 Sulla 'fuga' da Bologna, molto criticata dall'opinione pubblica, si veda la lettera di

Diviso tra Londra e Madrid nei sette anni successivi in veste di direttore – con concerti anche in Italia e anche eventi operistici di spicco quali la prima del *Cristoforo Colombo* di Franchetti a Genova, nel 1992 – Mancinelli, pur non tralasciando del tutto la musica vocale da camera[35], firma in questo periodo due sole composizioni importanti: l'oratorio *Isaias* per soli cori organo e orchestra (1887)[36], indicato da Adriano Lualdi come il suo esito migliore[37], per il Festival di Norwich e le *Scene veneziane* per orchestra (1888): una Suite sinfonica in cinque episodi[38] tra i quali spicca la *Fuga degli amanti a Chioggia*: un brano diretto spesso da Mugnone e soprattutto da Toscanini, che lo prediligeva per l'impetuoso virtuosismo orchestrale. Più di un passo delle cronache di Shaw dei primi anni Novanta commentava le reiterate esecuzioni londinesi della Suite tramite paragoni qua e là impietosi e allusioni ironiche (nello stile tipico dell'autore), riferite ora all'orchestra, ora alla musica, ora alla programmazione:

> [...] I do not believe that the desire to hear the third movement of Signor Mancinelli's Venetian Suite was as general among those who had paid for their tickets as among those who had not. The orchestration is after the pattern of that glittering sample which Signor Mancinelli showed us in his *finale* to Bizet's Pêcheurs de Perles at Covent Garden. The success of its execution by "the famous Philarmonic orchestra" was a melancholy proof of the sort of work which that kid-gloved body is now fit for. It is an unapproachably noiseless, delicate, wellbred band, too superfine for the vulgarities of Beethoven or the democratically unreticent Wagner, but incomparable for a Venetian suite or a quadrille at a Court ball[39].
>
> The Philarmonic band, with all its "refinement", never produces sustained tone: the players attack a note and then let it go without feeling or gripping it; there is no heart in their *forte*, no sensibility in their *piano*; and their conductors find that the only way to avoid an intolerable insipidity is to take

D'Arcais a D'Ormeville del 31 marzo 1886 riportata in Ciliberti, *Per un epistolario di Luigi Mancinelli...*, p. 139.

35 Per esempio con la melodia *Song on a faded violet/La Violetta appassita* su versi di Shelley tradotti da Zanardini.

36 Per il testo si veda i libretto bilingue pubblicato in occasione dell'esecuzione romana del 23 marzo 1904: *Martedì 29 Marzo 1904 / Prima esecuzioe / del dramma sacro / Isaias / di / Luigi Mancinelli / per soli, cori, organo e orchestra / sotto la direzione dell'autore [...] testo latino e italiano / di / Giuseppe Albini*, Regia Accademia di Santa Cecilia, Roma 1904.

37 Lualdi, *Diario: Ricordo di Luigi Mancinelli...*, p. 284.

38 *Carnevale*, *Dichiarazione d'amore*, *Fuga degli amanti a Chioggia*, *Ritorno in gondola*, *Cerimonia e danza di nozze*.

39 *Shaw Music. The complete musical criticism,* vol. II, p. 65 (da un articolo uscito in «The Star» il 16 maggio 1890).

> Mendelssohn's famous advice, and scamper along as fast as possible. This is all very well in a Bach *allegro* with not a sustained note in it, or in a piece of rattling Margate Pier music like Signor Mancinelli's Venetian Suite; but imagine the effect of it in Beethoven, with his pregnant and terrible pauses on held notes and his restless ground-swell of melody![40].

> I want to know why the Philharmonic Society nowadays deliberately devotes itself to the encouragement of cheap and showy music. The best novelty it has lately given us is Mancinelli's Venetian Suite, a very pretty piece of promenade music, admirably adapted to the purpose of Dan Godfrey or Strauss, but out of place at concerts solemnized by the elevation of Beethoven's bust before the orchestra[41].

Successivamente Mancinelli comincia a pensare a una nuova opera, anzi a una trilogia (dedicata a coppie di amanti celebri) e chiede a Ricordi di rilevare da Boito, che ne è tornato in possesso, il libretto di *Ero e Leandro* già musicato da Bottesini: una tragedia lirica in tre atti del 1879 – diretta da Mancinelli a Roma nel 1880 – della quale però il poeta è rimasto insoddisfatto quanto a resa musicale. Si trattava evidentemente di un testo al quale Boito teneva molto, avendolo in un primo tempo creato per sé: in una versione in due atti nel 1871, poi ancora in una in tre atti nel 1873 con un diverso finale. Questa seconda versione, adattata alle richieste di Bottesini e dotata di un finale nuovamente modificato, non corrisponderà però ancora al testo musicato da Mancinelli, in quanto nuovamente adattato e con finale ulteriormente modificato. Quest'ultima versione è comunque quella che compare nel volume degli scritti di Boito curato da Piero Nardi[42], mentre della prima versione in due atti possediamo ora una preziosa edizione critica[43].

La complessa storia testuale di questo libretto rintracciabile in tante versioni (due delle quali inedite fino a una decina d'anni fa) è legata alla complessità del progetto iniziale di Boito: la volontà e l'ambizione di pervenire a un *Tristano* alternativo e mediterraneo, antitetico a quello di Wagner, giudicato negativamente dal poeta in quanto travolto da accumulo psicologico, cioè mancante di azione. Il noto amore-odio di Boito per Wagner

---

40 *Ivi*, p. 105 (da un articolo uscito in «The Scots Observer» il 28 giugno 1890).

41 *Ivi*, pp. 287-288 (da un articolo uscito in «The World» l'11 marzo 1891).

42 Arrigo Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Mondadori, Verona 1942, pp. 574-612.

43 *Ero e Leandro. Tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, ed. critica a cura di Emanuele d'Angelo, Palomar, Bari 2004. Nella lunga Prefazione all'edizione l'autore traccia l'intera storia dei vari libretti e illustra con dovizia di particolari il progetto boitiano di un anti-*Tristano*: Emanuele d'Angelo, *Il* Tristan und Isolde *di Boito*, in modo particolare alle pp. 15-29.

si dispiegava soprattutto nel primo libretto in due atti, composto per sé, ma si stemperava già nel secondo (in tre atti, per sé) e nei due adattamenti successivi per Bottesini e Mancinelli, ognuno dotato di un proprio finale sempre meno (anti)wagneriano e sempre più convenzionale. Di questa vicenda resta importante per noi (per una riflessione sul ruolo storico di Mancinelli) l'intenzione prima netta, poi più sfumata, del poeta: quella di fornire al mondo la «risposta italiana» al *Tristano* di Wagner, ovvero un *Tristano* rovesciato[44].

Per quanto riguarda Mancinelli, tra il progetto e la composizione della prima opera di quella trilogia passerà molto tempo, come nel caso dell'*Isora di Provenza* (della quale si trovava già cenno in una lettera di Giulio Ricordi al compositore del 1878). La gestazione è lenta: probabilmente anche a causa dello scarso interesse dell'editore, poiché il libretto verrà in un primo tempo stampato ad Arona (con l'autorizzazione di Casa Ricordi). Solo nel 1895, quindi già nel periodo che lo vede attivo tra New York e Madrid, Mancinelli risulta intento esclusivamente a questo lavoro, avendo addirittura rinunciato all'impegno invernale americano per terminare l'opera (con una perdita personale di 50.000 franchi oro). Al compositore è stato infatti richiesto un altro oratorio per il Festival di Norwich: la nuova «tragedia lirica» debutterà a Norwich l'8 ottobre 1896 in forma appunto di cantata. Solo l'anno successivo la vedrà, arricchita anche in questo caso da un Prologo (per Contralto e piccola orchestra sul palco), esordire in forma scenica a Madrid con libretto stampato appunto a spese dell'autore[45]. Si tratterà, per una volta, di un pieno e autentico successo.

Poiché anche quest'opera è stata fatta oggetto di studi accurati, sarà sufficiente specificare qui, accanto alla chiave wagneriana alternativa e competitiva d'origine, un'altra componente del testo utile a individuare il terreno sul quale Mancinelli si muoverà con *Paolo e Francesca*. Boito, nei vari libretti, ha scelto quello del contrasto tra Oriente e Occidente che già aveva sollecitato Mancinelli nella *Cleopatra* di Cossa. Ci troviamo infatti di fronte al mondo antico caro alla *Décadence* pittorica, letteraria e musicale; ma l'epoca è qui volutamente sfumata, la vicenda si ammanta in apertura di un arcaismo «eroico»: «*La tragedia ha luogo a SESTOS / città marinara della Tracia in riva all'Ellesponto* / -- Tempi eroici --»[46]. E quel mondo ar-

---

44 Sui numerosissimi «echi tristaniani» individuati dal curatore nel primo libretto di *Ero e Leandro* si veda *ivi* il quarto paragrafo, pp. 30-42.

45 Cfr. *Ero e Leandro* (libretto), Stabilimento Tipografico Cazzani, Arona [senza autori, senza anno]. Solo successivamente Ricordi stamperà a propria volta il libretto nell'edizione oggi più facilmente reperibile: *Ero e Leandro / tragedia lirica in 3 atti / di Arrigo Boito / musica di / Luigi Mancinelli* (libretto), Ricordi, Milano, s.d.

46 *Ero e Leandro* (libretto) [ed. Cazzani]..., p. 3.

caico è caratterizzato da una situazione drammatica frequente – un vero e proprio *topos* – soprattutto nell'opera francese (ma non soltanto) di soggetto esotico, quella della donna sacra intoccabile: una sacerdotessa amata da un giovane (qui atleta e poeta) ma sottoposta a una seconda figura maschile autoritaria e perfida.

Se per l'Italia pensiamo soprattutto ad *Aida* (per l'ambientazione) e ancora più indietro a *Norma* (per il soggetto), per la Francia di fine Ottocento possiamo rifarci soprattutto – dopo i *Pêcheurs de perles* – alla *Lakmé* di Delibes (1883) e alla *Salammbô* di Reyer (Bruxelles 1890, ma composta in precedenza), che stanno esattamente alle spalle di *Ero e Leandro* e si muovono ugualmente nello spazio, scenico e musicale, di un esotismo insieme decorativo e tragico decisamente *décadent*. Mentre però *Lakmé* ha messo in moto il conflitto classico esotico ottocentesco di un amore impossibile tra una donna sacra orientale e un uomo bianco, sia in *Salammbô* (con Flaubert come fonte) sia in *Ero e Leandro* (come del resto in *Aida*) il terreno di scontro è tra due Orienti. Così la realizzazione scenica (testimoniata da dettagliate *Disposizioni* contenute nella Guida stampata per la messa in scena di Orvieto[47] (riflesso ovviamente del pensiero poetico di Boito) ci pone di fronte a un esotismo per così dire rovesciato: Ero (e con lei Ariofarne) rappresentano palesemente un Occidente dell'Oriente (una civiltà greca), mentre Leandro rappresenta un Oriente-Oriente, quasi si trattasse di un Otello innamorato di una Desdemona. Tutto questo emerge con assoluta chiarezza dai figurini: nei costumi e nella postura dei tre protagonisti[48].

Arriviamo così a *Paolo e Francesca*. L'idea di questo secondo pannello di una trilogia degli amanti celebri viene a Mancinelli poco dopo l'esordio madrileno di *Ero e Leandro* e lo stesso compositore – che evidentemente è costretto a gestire la cosa da sé (solo in un secondo tempo, e con scarso entusiasmo, Lorenzo Sonzogno aderirà alla realizzazione dell'opera) – incarica alla fine del 1897 Arturo Colautti (futuro librettista di *Adriana Lecouvreur* e di *Gloria* per Cilea, di *Fedora* per Giordano) di stendere un dramma in tre atti intitolato *Francesca da Rimini*, dandogli un tempo di sei mesi[49]. Il libretto è pronto solo all'inizio del nuovo secolo e viene stampato

---

47 Di questa *Guida per la messa in scena* dell'opera, manoscritta, si dà ampia notizia in Bancamaria Brumana, *Luigi Mancinelli verso il Novecento antiverista e la rilettura del mito classico nell'*Ero e Leandro, in *Luigi Mancinelli...,* pp. 41-60 (l'indicazione bibliografica a p. 60 nota 20).

48 Molti figurini sono riprodotti *ivi*, pp. 49-56.

49 Colautti era il poeta più indicato per questo tema, in quanto autore di un «Poema degli amori in Canti XXIII» in terzine dantesche, intitolato *Il terzo peccato*, ideale continuazione del Canto V dell'*Inferno*. Il poema sarebbe stato ultimato solo nel

a spese dell'autore, che ne ha evidentemente pagato i diritti[50]; la messa in musica segue lentamente la stesura in itinere del testo negli anni a cavallo del nuovo secolo.

Reputando però il lavoro (ispirato unicamente al Canto V dell'*Inferno*) imputabile proprio della vaghezza storica dichiarata dal librettista in un'Avvertenza come voluta[51], colpito anche dalla rappresentazione della *Francesca da Rimini* di d'Annunzio (1901) – così dettagliata ed esatta sotto il profilo storico – Mancinelli rimedita l'intero progetto e dà mandato al librettista di ridurre i tre atti in uno (tagliando tra l'altro tutta la parte ambientata a Ravenna): gli chiede in sostanza di trasformare il libretto di un dramma lirico di lunghezza tradizionale, articolato e anche spettacolare nelle diverse ambientazioni antiquarie e nelle specificazioni di coro[52], in un atto unico moderno, simbolista e classico insieme nel suo ritorno alle unità di tempo e luogo. Poco entusiasta di questo supplemento di lavoro (a un testo da lui difeso strenuamente proprio in funzione antidannunziana e violentemente antiboitiana)[53], Colautti trascina la nuova stesura, che viene ultimata solo nel 1904[54]. L'opera *Paolo e Francesca* verrà pertanto ultimata solo nel 1906. Nel frattempo Mancinelli avrà raccolto altri consensi con le sue direzioni oltreoceano e a Londra. L'atto unico vedrà la luce, a Bologna, con libretto pubblicato da Lorenzo Sonzogno, nel 1907[55]: con successo di critica alterno ma lodi unanimi per la strumentazione e i cori (rimasti evidentemente decisivi dal punto di vista musicale e drammaturgico).

1902, alla fine di una lavorazione più che decennale. Si veda sull'argomento Patrizi, *Il Bardo dalmata...*, p.11 e la lettera di Colautti a Mancinelli del 18 giugno 1901 in cui gli annuncia la conclusione del lavoro (Mariani, *Luigi Mancinelli. Epistolario...*, pp. 200-201.

50 Cfr. *Paolo e Francesca / Drama Lirico in tre Atti / versi di / Arturo Colautti / musica di / Luigi Mancinelli* (libretto), Stabilimento Tipografico Cazzani, Arona 1901.

51 Questo libretto in tre atti conteneva già l'Avvertenza sulla voluta assenza di precisione storica del testo (*ivi*, p. 4). La stessa Avvertenza sarebbe comparsa nell'edizione Sonzogno in un atto.

52 «Dignitari, uffiziali, uomini d'arme, valletti, donzelle delle due corti – Popolo delle due città».

53 Si veda la lettera già citata di Colautti a Mancinelli del 18 giugno 1901: a proposito del libretto del *Nerone* uscito appunto nel 1901 in forma di tragedia Colautti parla di «fiasco gigantesco» e «aberrazione di trent'anni»; lo definisce inoltre un «mostriciattolo» parto di una «malattia mentale».

54 *Paolo e Francesca / drama lirico in un atto / versi / di / Arturo Colautti / musica / di / Luigi Mancinelli* (libretto), Sonzogno, Milano 1907.

55 Per la tormentata cronologia delle varie tappe e la diversità delle opinioni dei due autori si vedano soprattutto gli scambi epistolari sull'argomento (Mariani, *Luigi Mancinelli. Epistolario...,* nn. 311 e 312) e la lettera di Mancinelli a Toscanini del 12 marzo 1905 (n. 314).

Negli anni intercorsi tra il primo e il secondo pannello Mancinelli ha ripreso a dedicarsi con impegno alla musica vocale da camera, congedando un'importante raccolta di quattro liriche (in lingua inglese e traduzione italiana) uscita nel 1903 e caratterizzata da una maturità lirica ormai indiscutibile, oltreché dalla consueta capacità descrittiva. Ricordiamone, per tutte, la lirica *Le ondine*: distribuito su tre semplici, classiche sezioni (Allegro moderato, Allegro, ripresa), il brano è caratterizzato in esordio da accordi di settima instabili posti su gradi secondari, a rendere l'onda che si frange (uno scroscio ripetuto, con appoggio sul basso dell'arpeggio e movimento ascendente). Il testo dell'amato Heine, malizioso e sensibile, dipinge una vera e propria piccola scena (di ondine che circondano un cavaliere) che si conclude con un bacio dell'ondina più ardita (o più curiosa)[56].

Nell'atto unico *Paolo e Francesca* (per quattro personaggi e coro) ritroviamo le caratteristiche decorative, tipicamente liberty, di queste liriche, insieme ovviamente con altre più precisamente pensate per la scena: la scrittura orchestrale delle diverse atmosfere (l'opera è divisa in ventidue brevi scene) è suggestiva e tipicamente evocativa, mentre la «melopea» appena intonata risulta sapientemente alternata al canto spianato. Questo avvicendamento sarà caratteristico anche dell'ultima raccolta vocale da camera: terminate nell'anno successivo, ma pubblicate da Ricordi solo nel 1914, le *Sei melodie* del 1907 comprendono, oltre a due saggi danteschi, un intenso testo di Leopardi (*A sé stesso*, Lento moderato), una Serenata fiorentina quattrocentesca (*Calendimaggio*, Lento moderato), un'*Ave Maria* (Lento religioso) e una *Serenata indiana* di Shelley (tradotta da Lodovico Giordano) di impianto decisamente drammatico. I due testi di Dante musicati da Mancinelli sono poi, per noi, particolarmente importanti: l'uno per il valore e la notorietà della poesia (il sonetto «Tanto gentile e tanto onesta pare» dalla *Vita nova*), l'altro per il suo stretto legame con l'opera. Si tratta infatti del *Racconto di Francesca* recuperato dalla versione in tre atti del dramma: versi e musica di notevole intensità espressiva nella loro modalità colloquiale e narrativa di preghiera a una Vergine con bambino[57].

Per tornare a *Paolo e Francesca,* l'opera è già stata, come le precedenti, analizzata e commentata nella sua componente cortese, nella rievocazione di villotte, frottole, ballate o sirventesi, nella presenza di un'orchestra 'psicologica' e nell'alternanza sapiente di ardui cromatismi e diatonismo antico[58].

---

56 Cfr. Luigi Mancinelli, *Le ondine (The Mermaids) / parole di E. Heine / Versione inglese del D.r T. Baker*, Ricordi, Milano, s.d. (cop. Schirmer, New York 1903).

57 Per l'intera raccolta si veda *Sei melodie per canto e pianoforte di Luigi Mancinelli*, Ricordi, Milano 1914.

58 Per tutti questi argomenti si veda Salvetti, «I dannunziani»..., pp. 461-462.

Alle analisi già effettuate possiamo perciò solo aggiungere – richiamandoci a due specifici momenti del dramma, entrambi appartenenti alla sezione finale – alcune considerazioni sul senso anche culturale di questa operazione in quanto punto d'arrivo di un percorso.

Per quanto riguarda la musica, in ordine a una esemplificazione di decadentismo musicale italiano due luoghi precisi appaiono particolarmente significativi: la lettura di Paolo che precede il bacio e il coro finale. Proseguendo un cammino già intrapreso dal compositore, quel sussurro di Paolo sul parlante strumentale indica una volontà di moderna drammaturgia, intima e riservata. Per parte sua, il coro finale sembra porsi al culmine di un'altra volontà scenica già delineata in precedenza da Mancinelli: quella di *evocare* la vicenda di morte piuttosto che di esibirla. Non per caso su questo finale la discussione tra il compositore e il librettista prosegue per mesi e oltre la prima dell'opera: il rimprovero che Colautti rivolge al compositore (e che risuonerà anche nella critica) è proprio quello di avere, con quel finale, smorzato il dramma anziché esaltarlo, lasciando il pubblico privo di una 'vera' conclusione musicale[59] .

È chiaro però che l'intento del musicista è proprio quello di realizzare un'assenza di conclusione di carattere realistico, affidando invece l'ultima parola al coro di anime dantesche proveniente dal profondo (col coro posto sotto la scena). Non il duplice assassinio (improvviso, fulmineo, quasi parentetico) ma il compianto corale costituisce la 'verità' dell'opera; non l'azione ma il lamento dantesco, inteso letteralmente; non la vicenda terrena ma una sua sede profonda, un chissà dove psichico: luogo dell'inconscio, del mistero, del non visibile. In questa chiusa corale ultramondana ma sotterranea (evocante, come in Dante, un Inferno interiore) e in quel bisbiglio precedente di Paolo dove incaricato dell'espressione è lo strumento, sta il senso di questo finale: a decantare l'Inno a Maggio e le fanfare, la Ballata di caccia e l'Angelus, le campane, il rimpianto di Ravenna e tutto l'altro colore arcaico che già ha cominciato comunque a proiettare la vicenda in un altrove[60].

Resterebbe solo da precisare il piano culturale di riferimento, che in effetti risulta di grande interesse, a cominciare dalla figura del poeta al quale Mancinelli affida il compito e che già conosciamo come romanziere: un

---

59 Sull'argomento si veda ancora una volta l'epistolario: in modo particolare la lettera di Colautti a Mancinelli del 18 novembre 1907 (Mariani, *Luigi Mancinelli. Epistolario...*, n. 329, pp. 228-229).

60 Si veda *Paolo e Francesca di Luigi Mancinelli. Atto unico* (spartito), Sonzogno, Milano 1907, pp. 178-183 (lettura di Paolo) e 187-197 (concertato, col coro «sotto il palcoscenico»).

appassionato wagneriano che si sta lentamente trasformando in questi anni in un litigioso, eternamente inquieto rappresentante del più spinto nazionalismo italiano, un intellettuale patriota tra i più schierati politicamente e più che disposto a pagare di persona[61]. Oltre che l'autore di *Primadonna* e del *Terzo peccato*, Arturo Colautti è stato anche colui che in veste di direttore del «Corriere di Napoli» (uno dei suoi infiniti incarichi editoriali) ha assistito, in quanto stretto amico di Niccolò von Westerhout, a tutti gli incontri di quest'ultimo con d'Annunzio, che lo pregava e costringeva a eseguirgli al pianoforte l'intero repertorio wagneriano disponibile. Tutto ciò avveniva a Napoli nel 1992. Nel 1891 Colautti e Westerhout avevano collaborato a un progetto operistico intitolato *Colomba*: un dramma lirico in quattro parti (derivato dal noto racconto di Mérimée) di struttura per noi molto interessante, poiché il libretto è tagliato in un elevato numero di singoli quadri per ogni «parte», corrispondenti a scene brevissime ognuna caratterizzata da una propria metrica. *Paolo e Francesca* riprenderà, nella brevità, quest'idea[62]. Il libretto di *Colomba* sarebbe stato pubblicato a spese del librettista dopo la morte improvvisa del compositore.

Con questo tassello, e per parallelismo, il procedere dello stesso Mancinelli risulta tanto più chiaro se solo pensiamo all'evoluzione del pensiero e della produzione di d'Annunzio, che per molti aspetti si riallaccia a quella di Boito: dall'acceso wagnerismo degli anni napoletani al rivolgimento nazionalistico e competitivo seguito al viaggio in Grecia del 1895 e culminato nelle *Laudi* e nel teatro (tra cui la tragedia *Francesca da Rimini*). Mancinelli sembra seguire un percorso simile: nei modi – personali – di un wagnerismo italiano, imbevuto di cultura francese come quello di d'Annunzio, che rovescia l'esotismo 'nordico' in arcaismo mediterraneo con *Ero e Leandro*, e nella vicenda di *Paolo e Francesca* si appella a Dante, musicandone anche direttamente i versi: quello stesso Dante che è stato, da Silvio Pellico in poi (sulla scena teatrale e operistica come anche nelle sale da concerto), uno degli emblemi della grandezza della futura e poi realizzata nazione[63]. Quello stesso

---

61 Per un'esauriente biografia di Colautti si veda Sergio Cella, *Colautti Arturo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, pp. 706, col. 1; 708, col. 2.

62 Cfr. *Colomba / dramma lirico in quattro parti / derivato dal racconto omonimo / di P. Mérimé / versi / di / Arturo Colautti / musica postuma / di / Niccolò van Westerhout*, Reale Stabilimento Tipografico Pausini, Napoli 1902. Il libretto comprende quattro parti; nella prima parte i quadri sono dieci, nella seconda nove, nella terza undici e nell'ultima nove.

63 Sull'argomento si vedano, per tutti, Arnaldo Bonaventura, *Dante e la musica*, Giusti, Livorno 1904 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1978) e *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia*, a cura di Guido Salvetti, Guerini, Milano 1994;

Dante che nel Canto V dell'*Inferno* ha tracciato una splendida drammaturgia: Introduzione (Minosse – la bufera infernale – la schiera dei lussuriosi, tra cui Cleopatra) (vv. 1-69) / colpo di scena (smarrimento di Dante) (vv. 70-72) / incontro con Paolo e Francesca (dialogo) – Francesca si presenta (vv. 73-108) / secondo smarrimento di Dante e domanda (vv. 109-120) / racconto del peccato (vv. 121-138) / catarsi (Dante sviene) (vv. 139-142).

«Il faut méditerraniser la musique» scriveva il Nietzsche ormai antiwagneriano citato da Boito in una lettera a Bellaigue alla fine degli anni Novanta. Il filo che lega Boito a Mancinelli lega anche Boito a d'Annunzio e Mancinelli a d'Annunzio. Questo atto unico appare così – nelle dimensioni ridotte e nella volontà drammaturgica sperimentale per l'Italia, in quel melologo di Paolo e in quella verità che viene dal profondo, nel finale – un momento non secondario di quell'ispirazione oltremontana alternativa e nazionalistica che ha avuto un ruolo decisivo nella cultura italiana nel passaggio dall'Ottocento al Novecento.

specificamente sul Canto V Daniele Buccio, *Paolo e Francesca ispiratori di musicisti*, in *Paolo e Francesca, Dramma lirico in un atto di Arturo Colautti, musica di Luigi Mancinelli*, Teatro Comunale di Bologna, ottobre 2006 (programma di sala), pp. 21-33.

Massimo Castoldi

«TECO, DOVUNQUE... ETERNAMENTE... ETERNAMENTE... TUA». RIFLESSIONI SUL MITO DI FRANCESCA DA RIMINI NELLA LETTERATURA ITALIANA

Abstract - The plot of the tragedy of Paolo Malatesta and Francesca da Rimini is dated back to the XIX century, and it is based on two basic elements of conflict: a natural one and a spiritual one, as Luigi Pirandello wrote in the preface to Giovanni Alfredo Cesareo's *Francesca da Rimini* (Sandron, 1906).
The former exists in the contrast between Paolo's beauty and kindness and his brother Gianciotto's deformity and rudeness; the latter refers to the deceit into which Francesca fell: being promised to Paolo but in the end being married to his brother.
These two contrary perspectives, totally absent in Dante's work and described for the first time by Giovanni Boccaccio, allow a dramatization of the story and a shift for Paolo and Francesca from being simply allegories of their own sin to full-bodied characters.
Dante does not justify Francesca but firmly condemns the two lovers. His condemnation serves as an admonishment, both to himself and all mankind, of the risk one runs in confusing love intended as elevation, with love intended as irrational passion. The episode closed a years-long confrontation he had on these topics with Guido Cavalcanti, a confrontation that started in the period of the *Vita Nuova*.
At the beginning of the XIX century, François-René de Chateaubriand talked, maybe for the first time, about compassion towards Francesca, opening the path to a romantic transfiguration that sees her as a victim of the conflicts between feelings and social rules.
In Silvio Pellico's tragedy (1815) she is depicted as an innocent, and the two lovers never get to live their passion. Thus the tragedy unfolds in the injustice of an unfounded accusation.
According to Mario Rapisardi (1869), Francesca is the symbol of the triumph of terrestrial love: lively, carnal, above any human aspiration. For Gabriele d'Annunzio (1901) Francesca is a sinner, she is the incarnation of sexual drive, of the sinful hunger for feelings.
However, only with Cesareo's *Francesca da Rimini*, do Francesca, Paolo and even Gianciotto become complex, independent characters, endowed with their own sensitivity. This is why Pirandello decided to write the preface, rising together with the author to the literary 'challenge' of Gabriele d'Annunzio's more popular *Francesca da Rimini*.

«Il fascino che emana dall'amore e dalla morte de' due cognati, dopo la consacrazione eterna che nell'*Inferno* stesso ne fece Dante, è tale che [...] viene quasi irresistibile a ogni poeta la tentazione di cimentarsi in esso». È con queste parole che Luigi Pirandello incomincia la sua prefazione alla *Francesca da Rimini*, tragedia di Giovanni Alfredo Cesareo, rappresentata al teatro Biondo di Palermo il 27 febbraio 1905, e pubblicata, con numerose annotazioni storiche, l'anno successivo da Remo Sandron[1]. Spiega che «il caso non è nuovo nella storia del teatro», basti pensare agli argomenti e ai personaggi che l'epopea omerica offrì ai tre maggiori tragici greci e aggiunge, da classicista, che questa scelta di un soggetto teatrale al secondo grado, risparmiando al poeta «lo sforzo d'una invenzione nuova», lasciava «più fresca e più agile la fantasia per la creazione dei personaggi, per la ricerca degli elementi e dei mezzi più acconci allo sviluppo del dramma: nelle quali cose il poeta poteva bene dimostrare la sua originalità»[2]. Riconosce con ironia che questi sono i precetti e i consigli che Goethe «ne' suoi ultimi anni, dettava al buon Eckermann»[3], e che per ciò avrebbero «un valore molto discutibile», anche se di tale opinabilità non pare molto convinto. Quanto più a noi interessa è, tuttavia, la sua intenzione di indagare quella teatralità intrinseca nella vicenda di Francesca e Paolo, che ne favorì la fortuna come soggetto drammatico. La trova giustamente in due «determinazioni di contrarietà», che sono, però, assenti nel testo dantesco. Scrive:

> Dove comincia il dramma? La vita, certo, non ha soluzione di continuità: ciascuno di noi può sempre risalire alle cause razionali d'ogni gioja e d'ogni affanno. Ma l'arte non può perdersi in queste ricerche. L'arte ha bisogno d'una

---

1 Luigi Pirandello, *Prefazione* a Giovanni Alfredo Cesareo, *Francesca da Rimini. Tragedia*, Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1906, p. 11. Il testo di Pirandello era apparso l'anno precedente su rivista in coincidenza con lo spettacolo: L. Pirandello, *La «Francesca da Rimini» di G. A. Cesareo*, «Nuova Antologia», s. IV, vol. CXV (della raccolta CXCIX), 1° febbraio 1905, pp. 496-502. Per i rapporti tra Pirandello e Dante, cfr. Alfredo Barbina, *Pirandello lettore di Dante*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di Alfonso Paolella, Vincenzo Placella, Giovanni Turco, Federico & Ardia, Napoli 1993, i, pp. 105-127. Per Cesareo, cfr. *Giovanni Alfredo Cesareo: la figura e l'opera dalla Scuola poetica siciliana al Novecento. Atti del Convegno, Società siciliana per la storia patria, Palermo, 28-30 marzo 1988*, a cura di Giorgio Santangelo, S.T.ASS, Palermo 1990.

2 Pirandello, *Prefazione* a Cesareo, *Francesca da Rimini*..., pp. 11-12.

3 *Ibidem*. Erano ben note a Pirandello le conversazioni degli ultimi nove anni di vita di Goethe, riscritte e raccontate dal giovane allievo Johann Peter Eckermann. Cfr. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1836, i-ii; solo più tardi sarebbe uscita l'edizione italiana, *Colloqui col Goethe negli ultimi anni della sua vita*, versione, proemio e note di Eugenio Donadoni, Laterza, Bari 1912-1914, i-ii.

> linea determinata, armonica, organica, perché ha una sua particolare logica essenziale; e però la linea è data da quelle circostanze o da quegli avvenimenti che determinano nella situazione drammatica la contrarietà.
> Nel dramma di Francesca abbiamo due determinazioni di contrarietà: l'una, d'ordine spirituale: l'inganno in cui ella sciaguratamente è caduta e fatta cadere, l'inganno a cui vuol serbarsi fedele; l'altra d'ordine naturale: la deformità e la rozzezza del marito in contrasto con la bellezza e la cortesia del fratello di lui[4].

Se Dante fa infatti riferimento esplicito alla «bella persona» di Francesca (*Inf.* v, v. 101), evoca soltanto il più soggettivo «piacer» di Paolo (*ivi*, v. 104) e nulla dice della deformità e della rozzezza del marito della donna, che anzi non è nemmeno nominato e sappiamo essere l'artefice della morte degli amanti soltanto dalla maledizione che Francesca lancia contro il proprio omicida: «Caina attende chi a vita ci spense» (*ivi*, v. 107), dannandolo cioè alla regione del basso inferno che accoglie i traditori dei parenti. Tanto meno Dante accenna all'altra «contrarietà», ritenuta da Pirandello necessaria al dramma, e cioè all'inganno, nel quale Francesca sarebbe inconsapevolmente caduta: quello di averle fatto credere di essere destinata in sposa a Paolo Malatesta ed essere poi stata fatta sposare al di lui fratello, il turpe Giovanni o Gianciotto.

Nessun accenno a tutto questo è anche nella rievocazione fatta da Francesco Petrarca nel terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, III, vv. 79-84:

> Ecco quei che le carte empion di sogni,
> Lancilotto, Tristano e gli altri erranti,
> ove conven che 'l vulgo errante agogni.
> Vedi Ginevra, Isolda e l'altre amanti,
> e la coppia d'Arimino che 'nseme
> vanno facendo dolorosi pianti.

Fu Giovanni Boccaccio nelle sue *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* a divagare per primo su particolari esterni alla rappresentazione dantesca e a consegnare ai secoli venturi un Paolo Malatesta «bello e piacevole uomo e costumato molto» e un Gianciotto «sozo della persona e sciancato», e a raccontare dell'«inganno» subito da Francesca Da Polenta, alla quale sarebbe stato fatto credere Paolo Malatesta come il suo vero futuro sposo. Scrive Boccaccio:

> e così si credea la buona femina; di che madonna Francesca incontanente in lui puose l'animo e l'amor suo.

---

4 Pirandello, *Prefazione* a Cesareo, *Francesca da Rimini*..., pp. 12-13.

> E fatto poi artificiosamente il contratto delle sponsalizie, e andatone la donna a Rimino, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al dì delle noze levare da lato a sé Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse[5].

Già prima di Boccaccio il cosiddetto Ottimo commento alla *Commedia* aveva precisato che il matrimonio tra Francesca e Gianciotto era stato contratto per ragioni politiche per pacificare conflitti tra Da Polenta e Malatesta[6], ma è soltanto con Boccaccio che l'allegoria dantesca, grazie all'individuazione della duplice contrarietà d'ordine spirituale e d'ordine naturale, si anima in dramma e si svolge in un tempo storico, ben diverso dall'eterno assoluto della *Commedia*.

Mai le due condizioni potranno coincidere e confondersi. Il canto dell'*Inferno* è conseguenza della vicenda degli amanti, perché ne rappresenta la dannazione, e al tempo stesso ne è premessa, perché ne è la genesi poetica.

Dante, tuttavia, non scrisse il romanzo di Paolo e Francesca.

L'inconciliabilità tra tempo storico della vicenda degli amanti e tempo assoluto dell'episodio di Dante fu ben presente a Francesco Maria Berio, quando scrisse il libretto per l'*Otello* di Gioacchino Rossini (1816), che fa cantare nel terzo atto, scena prima, a un gondoliere le parole della Francesca di Dante «Nessun maggior dolore / che ricordarsi il tempo felice / nella miseria» (*Inf.*, v, vv. 121-123), mentre Desdemona attende Otello nella sua stanza prima della scena finale del dramma:

> DESDEMONA Oh come infino al cuore
> giungono quei dolci accenti!
> (*alzasi, e con trasporto si avvicina alla finestra*)
> Chi sei che così canti?... Ah! tu che rammenti
> lo stato mio crudele.
>
> EMILIA È il gondoliero, che cantando inganna
> il cammin sulla placida laguna
> pensando a' figli, mentre il ciel s'imbruna.

---

5 GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Mondadori, Milano 1965, pp. 315-316 («Tutte le opere di Giovanni Boccaccio», a cura di Vittore Branca, VI); cfr. anche NEVIO MATTEINI, *Francesca da Rimini. Storia. Mito. Arte*, Cappelli, Bologna 1965, pp. 78-79.

6 *L'ultima forma dell'Ottimo commento: chiose sopra la Comedia di Dante Alleghieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori: Inferno*, edizione critica a cura di Claudia Di Fonzo, Longo, Ravenna 2008, pp. 91-93.

Desdemona Oh lui felice! ah! se potessi anch'io
sperar... vana lusinga!... a inutil pianto
sol mi serbasti ingiusto amor!...[7].

Il canto del gondoliere sembra, infatti, un'evocazione senza tempo che giunge da un mondo lontano e remoto, che non comunica con quello nel quale si svolge la tragedia degli amanti, che in quel canto di Dante ha certamente un suo archetipo.

Il tempo immoto della dannazione eterna non consente a Dante alcuna giustificazione, alcuna apertura, alla storia di Paolo e Francesca, che sono condannati senza incertezza a divenire allegoria del proprio peccato. La loro morte rappresenta quello che già la lunga fila dei morti per amore ha voluto rappresentare. La loro condanna è per Dante una definitiva presa di distanza da quel misto di amore elevazione e amore passione, che conduce alla perdizione, se non guidato da ragione. Il dialogo a distanza con Guido Cavalcanti, avviato nella *Vita Nuova*, troverebbe qui il suo compimento[8].

La «pietade» del poeta personaggio è dunque rivolta piuttosto a se stesso, e quindi all'umanità intera, che ai due dannati, e ciò ne renderebbe anche più comprensibile la perdita dei sensi e il chiudersi della «mente» di fronte alla cognizione e al rifiuto del male[9].

Lo scrisse a chiare lettere Michele Barbi, quando, in reazione a un secolo di reinterpretazioni ottocentesche del mito di Francesca, spiegò che «il sentimento fondamentale» del canto è «una grande commiserazione della fragilità della natura umana», che si perde «per un nulla, per la lettura di un libro», è la dimostrazione di «quanto sia facile soggiacere all'impeto della passione amorosa, anche non volendo o quando meno altri se lo aspetti»[10]. Appare chiaro che nell'episodio dantesco non c'è nessuna glorificazione delle leggi naturali, nessuna esaltazione dell'umano sul divino, nessuna rivendicazione della donna nell'arte.

Lo sapeva anche Boccaccio, che certamente non intendeva assolvere Francesca dal suo peccato, ma soltanto fiorire la narrazione, teatralizzarla.

---

7 [Francesco Maria Berio di Salsa], *Otello ossia il Moro di Venezia. Melodramma in tre atti*, Stamperia di Matteo Vara, Napoli 1839, pp. 24-25.

8 Sulla questione del canto di Francesca come «critica radicale» a quanto sostenuto da Guido Cavalcanti nella canzone *Donna me prega* non possiamo prescindere dal saggio di Gennaro Sasso, *Dante, Guido e Francesca*, Viella, Roma 2008.

9 Cfr. *Inf.* v, vv. 140-142: «sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade»; vi, vv. 1-3: «Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati, / che di trestizia tutto mi confuse».

10 Michele Barbi, *Dante, vita, opere e fortuna. Con due saggi su Francesca e Farinata*, Sansoni, Firenze 1933, p. 206.

Nel far questo, però, apriva la strada al mito tutto romantico, che non solo avrebbe fondato l'atteggiamento assolutorio di Francesca, ingannata e quindi vittima delle consuetudini e delle regole della società di corte, ma avrebbe anche gradualmente trasformato i due amanti da allegorie in personaggi.

Si parlò e si scrisse di Paolo e Francesca anche nel Seicento e nel Settecento. Basti pensare almeno al singolare ritratto che Alessandro Tassoni fa di Paolo Malatesta nella *Secchia rapita* (canto v, ottava 43, vv. 5-8), dove Paolo è a capo di una schiera che va in aiuto dei bolognesi. Ha con sé una catena d'oro, donatagli da Francesca, alla quale appende la spada e

> il giovinetto ne la faccia mesta
> e ne' pallidi suoi vaghi sembianti
> porta quasi scolpita e figurata
> la fiamma che l'ardea per la cognata.

La suggestione del dramma dantesco fa sì che Tassoni ritragga Paolo nella sua mestizia e nella sua prodezza in battaglia, senza quel tratto parodistico e comico riservato a quasi tutti gli altri suoi personaggi, ma nulla ancora consentiva di poter riscattare in alcun modo gli amanti dalla loro eterna dannazione.

Fu forse François-René de Chateaubriand a soffermarsi per primo, nel suo saggio *Génie du Christianisme*, tradotto in italiano come *Il genio del cristianesimo* (1802), sulla «delicatezza» del ritratto dantesco di Francesca e sulla «pietà» ispirata dalla giovane riminese, senza per questo che per lui in alcun modo potesse essere turbata l'inflessibilità del giudizio di Dio. Scriveva infatti che

> Francesca è punita per non aver saputo resistere al suo amore, e per aver oltraggiato la conjugal fedeltà: l'eterna giustizia della Religione vien qui a contrasto colla compassion che si prova per una debole donna[11].

La strada per la trasfigurazione romantica di Francesca da Rimini era così ormai segnata ed era destinata a giungere alla contrapposizione desanctisiana tra Beatrice, costruzione artificiale e fredda, assolutamente inestetica, tipo astratto del femminile, e Francesca, dominata da contrasti tutti umani, e quindi figura dantesca che più di tutte le altre esprime

---

[11] Francesco-Augusto Chateaubriand, *Genio del cristinaesimo o bellezze della religion cristiana*, tradotto dal francese, tomo ii, parte ii. *Poetica del cristianesimo*, Tipografia della Società letteraria, Pisa 1802, p. 202. Sulla questione, cfr. Marie-Claude Chaudonneret, *Dalla scena 'troubadour' all'evocazione dell'*Inferno, in *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, a cura di Claudio Poppi, Mazzotta, Milano 1994, p. 20.

l'identità tra arte e vita e, come tale, «prima donna del mondo moderno»[12]. Scriveva De Sanctis:

> Beatrice è men che donna, è il puro femminile, è il genere o il tipo, non l'individuo. Perciò voi potete contemplarla, adorarla, intenderla, spiegarvela, ma non l'amate, non la possedete con pura dilettazione estetica, anzi ne state a distanza. [...] Francesca è donna e non altro che donna [...] I suoi lineamenti si trovano già in tutti i concetti della donna prevalenti nelle poesie di quel tempo: amore, gentilezza, purità, verecondia, leggiadria. Ma questi non sono qui epiteti, ma vere qualità di persona messe in azione, e perciò vive. [...] Quella donna che [Dante] cerca in paradiso, eccola qui, egli l'ha trovata nell'Inferno. Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita.
> Non ha Francesca alcuna qualità volgare o malvagia, come odio, o rancore, o dispetto, e neppure alcuna speciale qualità buona; sembra che nel suo animo non possa farsi adito altro sentimento che l'amore[13].

Tra François-René de Chateaubriand e Francesco De Sanctis assistiamo a quella che potremmo definire la mutazione romantica di Francesca, che diventò vitale espressione della natura femminile, vittima dei conflitti tra sentimenti e regole sociali, tra affetti e dovere.

Il suo momento di maggiore popolarità si ebbe in Italia con la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, consacrata per decenni dai consensi del pubblico e della critica[14]. Fu rappresentata per la prima volta a Milano al teatro Re il 18 agosto 1815. Francesca era interpretata dalla già celebre attrice Carlotta Marchionni, diciannovenne[15]. Il successo fu pieno, nonostante le perplessità di Ugo Foscolo, che, come scrisse Piero Maroncelli nella sua introduzione biografica a *Le mie prigioni*, aveva ammonito Pellico di gettare «al foco» la sua *Francesca* e di non revocare «d'inferno i dannati danteschi»[16].

Nel dramma di Pellico sussiste una delle due contrarietà segnalate da Pirandello: quella naturale. Paolo infatti «ha leggiadri, umani, di generoso

---

12 Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli 1870, I, p. 195.

13 Francesco De Sanctis, *Francesca da Rimini*, in *Nuovi saggi critici*, Morano, Napoli 1872, pp. 6-7 (già pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel gennaio 1869 col titolo *Francesca da Rimini secondo i critici e secondo l'arte*).

14 Silvio Pellico, *Francesca da Rimini. Tragedia. Manfredo. Poema drammatico di lord Byron*, versione in prosa di Silvio Pellico, Giovanni Pirotta, Milano 1818.

15 Cfr. Pietro Gobbi, *Introduzione* a Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, Signorelli, Milano 1951, p. 6.

16 Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni* con le *Addizioni* di Piero Maroncelli, a cura di Silvia Spellanzon. Introduzione di Giorgio De Rienzo, Rizzoli, Milano 2000[6], p. 37.

cavaliero i sensi», dice a un certo punto Lanciotto, ovvero Gianciotto Malatesta[17]. Francesca non è ingannata e peccatrice, come in Boccaccio, ma è addirittura innocente. I due amanti, infatti, non giungono mai a vivere, nemmeno per un momento, la loro passione; il tradimento non si consuma oltre i tremori del sentimento, i rossori e le lacrime.

Tutto si svolge nel palazzo dei Malatesta a Rimini, nel fedele rispetto di quelle tre unità aristoteliche, che Alessandro Manzoni avrebbe di lì a pochi anni messo in discussione[18].

Paolo, quando aveva visto Francesca fanciulla che pregava e piangeva sul sepolcro della madre, se ne era innamorato. Ritrovandosi poi in un giardino, dove Francesca leggeva il libro di Lancillotto, le si unì nella lettura, e per un momento i loro sguardi si incontrarono, senza che la passione si fosse manifestata. Paolo poi, avendo ucciso in battaglia un fratello di Francesca, che per orrore di questo episodio lo teneva lontano, non aveva osato chiederne la mano e si era recato in Asia a combattere. Francesca avrebbe voluto farsi monaca, ma fu data in sposa dal padre a Lanciotto. Al ritorno di Paolo dall'Asia, Francesca non riesce a non tradire i propri sentimenti confessandosi al padre, e quando Paolo decide di ripartire, in un incontro con la fanciulla segretamente amata si svela e si scopre ricambiato, anche se ad ogni costo la giovane vuole mantenersi innocente. Lanciotto li sorprende, si sente tradito e la tragedia si compie con la morte di Francesca, intervenuta a proteggere Paolo, e di Paolo che si lascia trafiggere dalla spada di Lanciotto senza fare più opposizione. Lo stesso Lanciotto si vorrebbe a quel punto uccidere con la sua stessa spada, ma è fermato dal padre di lei.

Per Pellico, dunque, l'innocenza e l'integrità di Francesca diventavano un mito assoluto, addirittura al di qua di ogni inganno, e il dramma si consumava nell'ingiustizia di un'accusa infondata. La peccatrice eterna di Dante era diventata una figura di incorruttibile innocenza, che veniva così implicitamente sottratta anche alla dannazione infernale.

Né Pellico trattenne, sfidando la censura, la tentazione di introdurre nel testo un anacronismo storico dalla forte suggestione risorgimentale, allorché Paolo diventava fiero patriota, quando si proclamava strenuo difensore dell'Italia dallo straniero invasore:

---

17 Pellico, *Francesca da Rimini. Tragedia*..., p. 5.

18 Basti il riferimento alla prefazione a *Il Conte di Carmagnola. Tragedia di Alessandro Manzoni*, Vincenzo Ferrario, Milano 1820, dove è affrontata prevalentemente la questione dell'arbitrarietà delle unità di tempo e di luogo nella tragedia. La prefazione alla prima edizione è trascritta anche in Alessandro Manzoni, *Il conte di Carmagnola*. Premessa di Gilberto Lonardi, a cura di Giuseppe Sandrini, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2004 («Edizione Nazionale ed Europea», iii), pp. 179-186.

Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
Per lo straniero. E non ho patria forse
cui sacro sia de' cittadini il sangue?
Per te, per te che cittadini hai prodi,
Italia mia, combatterò se oltraggio
ti moverà la invidia. E il più gentile
terren non sei di quanti scalda il sole?
D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?
Polve d'eroi non è la polve tua?
Agli avi miei tu valor desti e seggio,
e tutto quanto ho di più caro alberghi[19]!

Dante non era altro ormai che un remoto pretesto.

Le riprese ottocentesche del mito dantesco, volte all'idealizzazione dell'amore puro e innocente della fanciulla di Rimini, furono numerose e quasi tutte generate dal testo di Pellico[20].

Ben diversa, e in quanto tale meritevole di essere ricordata, è la *Francesca da Rimini*, «fantasia drammatica» in due atti del catanese Mario Rapisardi, scritta nel 1869[21]. Qui tutto si svolge all'inferno, con tanto di mugghio del vento, gemiti dei dannati e coro dei diavoli. Se Francesca chiede perdono a Dio per la sua passione, Paolo ne rivendica il diritto alla pietà divina. Nel frattempo giunge all'inferno anche Lanciotto ancora dominato da ira, odio, gelosia e sprezzante dei tormenti infernali e viene trascinato via dai diavoli, mentre si annuncia dal cielo l'angelo pronto ad assumere Francesca tra i beati.

Ne nasce un drammatico colloquio tra i due amanti ora destinati ad essere separati per sempre. Paolo sembra gioire della salvezza di Francesca, degna di partecipare in eterno della gloria di Dio, ma Francesca vive il dramma della separazione come qualcosa di insolubile, di impossibile. E così, proprio quando sembra allontanarsi con l'angelo verso il cielo, si lascia ripiombare nell'abisso dell'inferno pur di essere vicina ancora e per sempre all'uomo amato:

Oh, la mia gloria, l'amor mio, la luce,
Tutto il mio cielo in quell'abisso è chiuso[22]!

---

19 Pellico, *Francesca da Rimini. Tragedia*..., p. 14.

20 Per esempio Luigi Bellacchi senese, *Francesca di Rimini. Tragedia*, Onorato Porri, Siena 1824.

21 Cfr. Mario Rapisardi, *Le ricordanze. Versi* (6ª edizione). *Francesca da Rimini. Fantasia drammatica (1869)* (5ª edizione), Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli, s.d. [post 1900], edizione dalla quale cito.

22 *Ivi*, p. 140.

E mentre confessa a Paolo il suo amore e la bufera riprende il suo sibilo incessante, assistiamo come in una sacra rappresentazione all'ultimo scambio di battute tra il demonio e l'angelo. Il demonio dice «Oh! nostra gloria onnipossente!» e l'angelo, coprendosi il volto, «Oh amore!»[23].

Al di là dei risultati poetici, è palese il tono irriverente di Rapisardi verso i dogmi della religione, e la sua intenzione di usare Francesca e Paolo come un esempio di trionfo estremo di un amore tutto terrestre, vivo, carnale sopra ogni altra aspirazione umana, anche se il testo rapisardiano è certamente più dominato da accenti anticlericali, che da una esaltazione della sensualità.

Fu soltanto con la *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, che maturò, pur sempre nel solco della trasfigurazione romantica, una nuova Francesca, non più innocente e pura, ma regista consapevole di un gioco di seduzione erotica, incarnazione della pulsione sensuale.

Sorvolo sul testo dannunziano, al quale sarà dedicata la relazione successiva, così come sulla fortuna di Francesca nel teatro europeo tra Otto e Novecento, della quale pure molto è stato già detto in questo convegno[24], limitandomi a dire che Gabriele d'Annunzio fece propria la «contrarietà» narrata da Boccaccio del matrimonio per procura, ma non tanto per postulare una presunta innocenza della donna, quanto per rilevarne il torbido languore dei sentimenti.

E così assistiamo nel terzo atto, mentre si celebra l'arrivo della primavera, alla lettura galeotta della storia di Lancillotto e Ginevra da parte dei due cognati e al loro abbandonarsi con un lungo bacio alla passione. Per rendere ancora più intenso il dramma dei sensi, d'Annunzio aggiunse anche la figura del traditore Malatestino, terzo fratello di Paolo e di Gianciotto, anch'egli innamorato di Francesca, che tuttavia ne rifiuta le proposte d'amore. Sentendosi respinto, Malatestino rivela a Gianciotto la tresca dei due amanti, provocandone la vendetta.

Un pregio che venne riconosciuto dai contemporanei a d'Annunzio fu anche la sensibilità neogotica per la ricostruzione storica, soprattutto in opposizione alla tragedia di Pellico. Isidoro Del Lungo pubblicò in proposito sulla «Nuova Antologia» il 1° marzo 1902 un saggio dal titolo *Medio Evo dantesco sul teatro*, che riconosce il debito dannunziano a Boccaccio, nella narrazione del quale sarebbe per Del Lungo tutta, «quanto alla favola

---

23 *Ibidem*.

24 Sulla questione si legga anche Alessandra Contenti, *Eleonora, Sarah e Francesca: D'Annunzio e F[rancis] M[arion] Crawford,* in *Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana,* Atti del Convegno – Pescara 12-13 dicembre 1988, a cura di Patrizia Nerozzi Bellman, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, pp. 215-224.

del dramma», la Francesca dannunziana, e che dichiara che «l'autore si è prefisso principalmente di rispecchiare, con la maggior possibile fedeltà, quello che oggi sogliamo chiamare l'ambiente storico, il mezzo, per entro al quale si svolge l'azione». Alla quale cosa, spiega Del Lungo, «non pensò affatto il Pellico»[25].

Quel che rimane comune all'interpretazione di Pellico e di d'Annunzio è l'appropriarsi delle figure dantesche facendone una proiezione della propria visione del mondo, della propria sensibilità estetica, nel primo caso romantica e risorgimentale, nel secondo decadente e sensuale. Entrambi gli autori riuscirono, anche piuttosto felicemente, dati i consensi di pubblico, a teatralizzare le figure dantesche, a metterle sulla scena, a creare un'azione con un tempo e un ritmo teatrale, ma le loro creature restavano prigioniere di una poetica, che le condizionava e in un certo senso le sovrastava.

Diversa è invece sotto questa prospettiva la *Francesca da Rimini* di Giovanni Alfredo Cesareo, opera che la citata prefazione di Luigi Pirandello ci induce a rileggere con un'attenzione maggiore, rispetto a quella che l'è stata attribuita fino ad oggi.

È con Cesareo che Francesca, Paolo e perfino Gianciotto diventano pienamente e pirandellianamente personaggi con una sensibilità propria. La loro metamorfosi da allegorie a esseri umani vivi e autonomi, anche dal loro autore, sembra essersi compiuta. In questo processo di autonomia del personaggio credo risieda l'interesse di Pirandello per questo testo, al di là dell'amicizia personale che lo legava all'autore e dei comuni intenti antidannuziani. Nei mesi di poco successivi alla prima romana della tragedia di d'Annunzio, al teatro Costanzi nel dicembre 1901, Pirandello rispondeva, con una lettera datata 3 giugno 1902, alla notizia datagli da Cesareo della sua intenzione di scrivere una nuova *Francesca da Rimini*:

> Parrà una sfida, ed è, e mi compiaccio per ora con voi del vostro bell'atto di coraggio. Voi scenderete in campo però contro un avversario che non combatte, purtroppo, con la vostra stessa arma, e che tutti al presente hanno interesse a spalleggiare e a tener su, perché è tanto facile e tanto comodo l'artificio ch'egli ha reso di moda e che ha fatto passare per arte. Guaj per tutti costoro, se si dovesse far l'arte sul serio, e perciò: – Viva D'Annunzio! Io credo che sia questa soltanto la ragione del persistente favore di questo esimio farabutto, non ostante i ripetuti fiaschi solenni di questi ultimi tempi. Di che cuore io desideri e vi auguri la vittoria voi intenderete, senza che io stia a dirvelo[26].

---

25 Isidoro Del Lungo, *Medio Evo dantesco sul teatro* (estratto da «Nuova Antologia», 1° marzo 1902), p. 7.

26 Cfr. Alfredo Barbina, *La grande (e piccola) «conversazione» Pirandello - Cesareo*, «Ariel», xvii, 2002, 1, pp. 152-153.

Per Pirandello, ma certamente anche per Cesareo, la nuova *Francesca da Rimini* era dunque una vera e propria «sfida» all'«avversario» d'Annunzio e all'«artificio» di questo «esimio farabutto».

Pirandello si era recato a vedere la *Francesca da Rimini* di d'Annunzio e scrisse molti anni dopo in ricordo di *Eleonora Duse* nel 1924 «di non aver mai sofferto tanto a teatro», perché la grande arte della Duse «pareva paralizzata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta, allo stesso modo che l'azione della tragedia» era «ostacolata, compressa e frantumata dall'immenso fiume della retorica dannunziana» e aggiunse: «Povera Francesca!»[27].

Cesareo da parte sua aveva criticato a più riprese l'arte dannunziana, prima il 14 giugno 1886 sul «Corriere di Roma», firmandosi «Il principe nero», e poi su «Natura ed Arte» il 15 dicembre 1895, dove, a proposito del romanzo *Le vergini delle rocce* spiegava che Claudio Cantelmo non era «un uomo», ma soltanto «la trasparente espressione d'un vagheggiato ideal psicologico». Era per Cesareo «un fantoccio inanimato», che doveva «rappresentare la forza, la gentilezza, la gloria della razza latina», ma non un personaggio autonomo, reale, «che vada, venga, operi, parli a modo suo, secondo il suo carattere, originalmente, liberamente»[28].

Con un linguaggio analogo Pirandello scriveva nella sua prefazione alla *Francesca da Rimini* di Cesareo, criticando implicitamente quelle di Pellico e di d'Annunzio, che

> il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione e ai modi del poeta, alla necessità dello sviluppo del fatto immaginato, quanto meno insomma si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità[29].

Tali sono i personaggi della *Francesca da Rimini* di Cesareo a partire da colui, che l'intera tradizione precedente aveva relegato al ruolo marginale

---

27 Luigi Pirandello, *Eleonora Duse: Actress Supreme*, «The Century Magazine», n. s., vol. cviii, giugno 1924, 2, p, 249: «I doubt whether I ever suffered so much inside a theater as I suffered at the first production that Duse gave at the 'Costanzi' in Rome of D'Annunzio's *Francesca da Rimini*. The art of the great actress seemed hampered, oppressed; crushed even, by the gorgeous trappings of D'Annunzio's heroine; just as the action of the tragedy itself is hampered, oppressed, crushed by the tremendous panoply of rhetoric that D'Annunzio's ponderous erudition thrusts upon it. Poor *Francesca*!».

28 Giovanni Alfredo Cesareo, *Cronaca letteraria, Il simbolismo*, «Natura ed Arte», v, 15 dicembre 1895, 2, pp. 159-160.

29 Pirandello, *Prefazione* a Cesareo, *Francesca da Rimini*..., pp. 14-15.

di strumento della vendetta: Gianciotto Malatesta, Giovanni il Ciotto. È sì rozzo, ma anche fiero, a tratti cosciente della sua rozzezza, religioso, ama il fratello e venera in lui la memoria della madre, al punto che si trattiene una prima volta dall'ucciderlo quando si scopre tradito, pur se in preda al furore, perché gli dice «sei tutto negli occhi / la madre nostra, ch'è morta!»[30]. Non vuole credere al tradimento fino a quando, travestitosi da frate, non strappa a Francesca una confessione. Se in questo gesto vi è forse un'eco della quinta novella della giornata settima del *Decameron*, nella quale a Rimini «un geloso in forma di prete confessa la moglie», il riferimento servì tuttavia a Cesareo per rendere Gianciotto più umano, per farci sentire così anche il suo dramma. Parlando al Crocifisso in chiesa, chiama Cristo a testimone della sua vendetta: «E tu lo vuoi, Cristo Signore!... dimmi / che tu lo vuoi!»[31] ed è sua l'ultima battuta del dramma quando rivolto agli spettatori dice:

> Che mi guardate esterrefatti? Io stesso
> gli uccisi! Ebbene?.. Or voglio rimanere
> solo con que' due morti innanzi a Dio[32].

Paolo è straziato dal contrasto tra l'amore fraterno per Gianciotto, cui lo trasportano una gratitudine immensa, un affetto tenero e sincero, e l'incontrollata passione che divampa per Francesca. È vittima dell'inganno, al quale si è volontariamente prestato, di essere fatto credere a Francesca il vero sposo, cerca di difendere se stesso e il fratello da una tentazione che non riesce a dominare. Pensa anche di fuggire prima da solo, lasciando Francesca al fratello, poi con lei nell'ultimo atto, prima che si consumi la vendetta. È con Francesca vittima di un destino che li travolge e che giustifica l'introduzione di un personaggio nuovo alla vicenda, ma ad essa essenzialmente funzionale: Guasparròla[33], la povera demente che il «volgo» crede una strega e che viene una volta al mese al castello dei Malatesta a chiedere l'elemosina.

È lei che mostra a Francesca in uno specchio il suo triste destino, che sola Francesca, novella Cassandra, vede, ma impotente cade a terra svenuta. Ed è Francesca che di fronte alla terribile minaccia del marito dirà rassegnata:

> Noi siamo anime frali,
> anime ignude e turbinanti nella

---

30 *Ivi*, p. 107.
31 *Ivi*, p. 128.
32 *Ivi*, p. 158.
33 Il debito onomastico è ancora a Boccaccio, dato che Guasparruolo è personaggio della prima novella dell'ottava giornata del *Decameron.*

fiumana irresistibile de' nostri
Destini.
[...] tutto
accade contro ogni nostro disegno,
e il fato solo è immobile, se bene
non visto[34].

Francesca sa del suo destino, ma non vi si sottrae, perché sa anche che non può farlo. È accorta, ma soprattutto vitale, fiera, provocante, voluttuosa, indisposta ad accettare un comportamento non autentico. Ama Paolo e non sopporta di essere compianta, e quando Paolo, in un momento di languore estatico, vedendola turbata, la chiama «sorella, colomba», risponde subito sdegnosa:

Colomba? Eh via! Nelle mie vene ferve
sangue d'aquila. Forse perché alcuno
s'attentò di schernirmi, or voi pensate
ch'io mi rassegni al buon piacer d'altrui?
No, non mi compiangete! Avrei paura
di vedermi compianta[35].

E così il destino si compie nelle ultime parole di Francesca mortalmente ferita, «Teco, dovunque... Eternamente... eternamente... tua»[36], che chiudono il dramma, sottraendo «la vista dei due corpi trafitti» agli spettatori, ai quali invece, conclude Pirandello, nella sua prefazione

parrà di vedere [...] le anime dei due cognati levarsi, entrare nella sublime lirica di Dante. Il Cesareo, che le aveva tolte di là, dopo aver saputo mantenerle vive, a quell'altezza, ora ve le rimette, senz'alcuno sforzo. E questo, per lui e per l'arte, è un vero trionfo[37].

Che sia o meno un trionfo dell'arte, non v'è dubbio che il lavoro drammatico di Cesareo sembra costituire il punto di massima autonomia dei personaggi danteschi nella loro fortuna tra Otto e Novecento e vada interpretato in tutti i suoi passaggi in chiave di critica antidannunziana.

Seguirono altre 'Francesche': dall'ennesimo tentativo drammaturgico di Nino Berrini nel 1924[38], alla tradizione popolare del romanzo di Fran-

---

34 Cesareo, *Francesca da Rimini*..., p. 99.
35 *Ivi*, pp. 44-45.
36 *Ivi*, p. 158.
37 Pirandello, *Prefazione* a Cesareo, *Francesca da Rimini*..., p. 23.
38 Nino Berrini, *Francesca da Rimini. Commedia tragica in 5 atti*, Mondadori, Milano 1924.

cesca, che amplificava la vicenda, arricchendola di particolari, descrizioni, digressioni storiche, tornei, personaggi minori, intrighi di corte. Viva per decenni fu la fortuna di *Francesca da Rimini*, romanzo di Epaminonda Provaglio, pubblicato già nel 1891 a dispense illustrate a Roma per Perino editore con lo pseudonimo di Nullo Amato e fino agli anni Cinquanta per Nerbini di Firenze[39]. Il medesimo Nerbini pubblicò nel 1929 un racconto storico *Francesca da Rimini* di Franco Bello, che contaminava le vicende dei drammi di inizio secolo e dove compaiono sia il dannunziano Malatestino, sia la figura della strega premonitrice[40]. Si è giunti addirittura al fumetto erotico «Terror», che dedica un numero monografico alla storia di *Paolo e Francesca* nel maggio 1977 (anno IX, n. 91) e al racconto a fumetti per bambini di «Topolino», *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (n. 1261, 27 gennaio 1980, pp. 87-102), che si apre con una tavolata nuziale a base di polenta, che nulla ci dicono, se non che sono segnali della grande suggestione popolare che la vicenda dei due amanti danteschi è stata ed è capace di generare; suggestione che è implicitamente monito all'impegno opposto di concentrazione e di critica, necessario per comprendere il testo di Dante, senza sovrapporvi le nostre fantasticherie di lettori.

---

39 Nullo Amato (ma Epaminonda Provaglio), *Francesca da Rimini: romanzo storico drammatico*, Edoardo Perino, Roma 1891; Epaminonda Provaglio, *Francesca da Rimini: romanzo storico drammatico*. Illustrazioni di Tancredi Scarpelli, Nerbini, Firenze 1953.

40 Franco Bello, *Francesca da Rimini. Racconto storico*, Nerbini, Firenze 1929.

Marino Biondi

STILNOVISMO DANNUNZIANO E RISCRITTURE DANTESCHE*

Abstract - Gabriele d'Annunzio's decision to write a play with the most famous and popular lovers of Dante's *Divine Comedy* as the protagonists was born before the summer of 1901. Already Carducci's successor as Italy's Poet Laureate, D'Annunzio had long nurtured a cult for Dante and now seemed to be moving towards an even greater ambition.
This work, inspired by Dante's great *Comedy*, consummate symbol of the entire nation's literature at a time when poetry was an affair of state, was a creation of daring, both in its imitation and emulation and of its and betrayal of the original story. It was also created under the critical and indeed influential eye of Eleonora Duse. In fact, the four thousand, one hundred and ten verses in five acts that make up the tragedy of *Francesca da Rimini* were born of the dying but still fruitful passion between these two great artists and was first staged in Rome on December 9th 1901 at the Costanzi Theatre. What emerged was a world tinted with blood, a «fole amor». The theme is that of a passionate but damned love affair, that knows no bounds, faithful and invincible, even in the face of divine justice. But it is also a work of archeological philology and references to the antiquities of Ravenna, a creation sustained by the friendship with D'Annunzio of Corrado Ricci, superintendent of the Brera Academy and author of Dante's last refuge, monument to Romagna, Dante's final haven while in exile.

* Con il consenso dell'autore pubblichiamo queste pagine, parzialmente coincidenti con l'intervento proposto all'interno del convegno, tratte da Marino Biondi, *Un secolo fiorentino. Politica e cultura dalle riviste degli intellettuali all'ascesa di Matteo Renzi*, Helicon, Arezzo 2015.

Francesca
Dice quel Libro, là dove tu non leggesti:
«Siamo stati una vita, e degna cosa
è che noi siamo una morte»
Paolo
Sia chiuso il Libro!
(D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, 1901, Atto quinto[1])

Doveva essere una serata di trionfo: fu una serata di aspra battaglia.
(Leporello, *"Francesca da Rimini" di Gabriele D'Annunzio*,
in «L'Illustrazione italiana», 15 dicembre 1901[2])

Il risuscitatore delle forme antiche o l'inventore delle forme nuove negli antichi calchi era a Firenze, la guardava dall'alto. Così aveva enunciato la sua poetica nel *Fuoco*. Forme nuove, spettacoli ideali, sontuosi marchingegni d'epoca, testi, musiche, coreografie, scene di pace e di guerra, in sintonia istintiva con il genio poetico della stirpe. Dante, un nuovo Dante, nel caso degli eterni amanti, rivisitati con vasta documentazione e nel campo aperto delle guerre fra guelfi e ghibellini in terra di Romagna. Sì che due canti erano soggetti e matrice della nuova tragedia, il V e il XXVII dell'*Inferno*. Romagna e i suoi tiranni: «Paolo. Stemmo a oste / quaranta dì, con Guido di Monforte, / per prendere Cesena e le castella»[3]. Se in Romagna il ferro si picchia col ferro, l'immagine che si ricava dai messi che chiamano Paolo Malatesta alla magistratura di Capitano del Popolo nel Comune di Firenze, la «grande / città guelfa che prospera», è che fosse luogo di amene baldorie: «E te n'andrai / alla città delle gaie brigate, ch'ebbe governo dai frati Godenti»[4]. Sull'altro lito, la guerra, la guerra continua, la morte del nemico sempre invocata («Mora il Ghibellino»), chiamava la pace, una delle parole ricorrenti nella dannunziana *Francesca da Rimini*.

I primissimi anni del Novecento in città furono occupati per un certo periodo da un ritorno di fiamma del dannunzianesimo, con il suo titolare residente in collina (la Capponcina a Settignano, divisa con Eleonora Duse, sua musa nomade e lontana, ma epistolografa fedele, con la sua scrittura che Gabriele aveva definito «ritmica e parlante»[5]) e presente nelle manifestazioni di una cultura che non poteva essere più radicata, e anche

---

1 Gabriele D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, t. I, Mondadori, "I Meridiani", Milano 2013, p. 671 (siglato TSM).

2 Laura Granatella, *«Arrestate l'autore!». D'Annunzio in scena, Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Bulzoni, Roma 1993, t. I, p. 325.

ufficialmente compatibile al luogo. D'Annunzio, fedele alla lezione di lingua fin dagli esercizi del Cicognini, vera e propria officina linguistica, negli anni dal 1876 al 1881[6], aveva scelto Dante nella città di Dante (e di una certa dantolatria, ovvero un culto spartito fra università e diffusa memoria di quel genio eponimo) per farsi accogliere dalle istituzioni cittadine e avere così accesso alla prestigiosa e qualificante *Lectura Dantis*, inaugurata dal poeta il 9 gennaio 1900, con *Nel tempio di Dante* e *La città di Dite*, nella Loggia restaurata di Orsanmichele. Prossima era la Versilia delle *Laudi*. In *Prose di ricerca* si legge: «Quando lavoravo alla *Francesca da Rimini* in una vecchia casa versiliana sul Motrone, per non cessar di respirare nell'aura stessa della tragedia anche in un'ora di semplice diporto, strinavo la criniera del mio baio; e avevo di continuo nelle nari l'odore del crino arso, al vento del galoppo lirico»[7].

Un d'Annunzio lirico tragico e selvaggio batteva con il suo corsiero i litorali di Toscana. Si noti l'ebrezza guerriera nella stesura di una storia d'amore. Amore e guerra, armi e passione, fuoco greco e fuoco che divampava nelle vene, congiunzione di Venere con Marte. A Francesca, torbida creatura invasata d'amore, folle e anche un po' ribalda («Madonna scherza / col fuoco greco / come un cagnuolo / in guinzaglio»[8]), è affidato, a premessa della passione, un elogio del fuoco, della fiamma non veduta mai: «che sola vive nei pianeti erranti, / nelle ampolle dei maghi, / e nei vulcani pieni di metalli, / o nei sogni dell'uomo cieco? È vero?»[9]. Nella versione dannunziana anche lo Sciancato Gianciotto appariva bello come uomo d'arme a fronte della fragile venustà di Paolo: «e Stefano Sibaldo, / che gli era presso, dice / che quando lo Sciancato / fa fatto d'arme, è bello da vedere, / mastro di guerra

---

3 TSM, pp. 532-533 (*Francesca da Rimini*, Atto secondo).

4 TSM, pp. 555-556 (*Francesca da Rimini*, Atto secondo).

5 E. Duse / G. D'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di F. Minnucci, Edizione diretta da A. Andreoli, Bompiani, Milano 2014. Le lettere di Gabriele furono distrutte, per «un ingiustificabile delitto contro lo spirito» – scrisse d'Annunzio in un telegramma a Enrichetta, figlia della Duse, databile a fine giugno 1934, e dalla rovina documentaria è rimasta la sola voce della Duse, una *phoné*, più che una scrittura: «Il carteggio pone, fondamentalmente, il problema del rapporto della Duse con la parola scritta: il rapporto di un'attrice che vive sul palcoscenico di e con la parola detta, parlata, 'portata' con la scrittura, con la parola ferma e inchiodata sulla carta» (*Nota all'edizione*, p. 11).

6 Gabriele D'Annunzio, *In Toscana. Appunti*, a cura di E. Paccagnini, Edizioni Otto/Novecento, Milano 2013.

7 Id., *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, 2 voll., ivi, Mondadori, "I Meridiani", Milano 2005, p. 1429.

8 TSM, p. 531 (*Francesca da Rimini*, Atto secondo).

9 TSM, p. 526 (*Francesca da Rimini*, Atto secondo).

grande in verità!»[10]. Amante più del «puzzo di strinato» che del «zibetto della sua mogliera»[11]. Anche Francesca è una spada diritta, la stessa che poi le entrerà nel cuore: «è forte se / bene pallida»[12]. Ma i presagi dicono morte e dannazione: «La tua voce è già per me / come in un vento di bufera»[13]. Dice la schiava Smaragdi che è anche strega d'Oriente: «Cielo sei con istelle, / mare con onde»[14]. La Francesca lettrice ha per sé un intero atto, il terzo, dove le cameriste si prendono gioco del troppo «vergognoso» cavaliere Lancillotto: «E Galeotto allor la priega e dice: / "Dama, abbiate, per Dio, di lui pietà!" [...] Mentre / la povera reina si struggeva / di dargli quello ch'ei non domandava!»[15]. Forte, risoluta, amara, indagatrice, Francesca s'interroga senza tregua sull'inganno subito, assolve («incolpevoli tutti»), condanna se stessa per il malo passo: «su la riva d'un fiume rapinoso. / Io lo varcai, da sola»[16]. Ma troppe sono le varianti al *plot* classico, se anche l'altro cognato, il perverso Malatestino dall'Occhio, s'invaghisce di lei. I versi capitali della fiumana dantesca deviano si contaminano si moltiplicano si mascherano si distraggono si perdono in tante altre forme, che fanno romanzo. Quanta mondanità nelle sue corti. E il mercatante che ha fondaci ovunque. E gli esperti, l'astrologo, il medico degli umori, il giullare. Per non dire della Firenze dove Paolo Capitano del Popolo ha incontrato anche il giovinetto Dante e con lui ha pianto dolcemente ascoltando una musica di amore e di morte[17]. Ecco come l'Immaginifico riscriveva, in terra di Toscana, lo spartito della *Commedia*.

In quei mesi stava elaborando da una ossidente memoria dantesca, che risaliva al *Dolce grappolo* dell'*Isottèo* (1885), degli amanti indivisi e immortali, la tragedia *Francesca da Rimini*, che avrebbe dovuto poi costituire una trilogia con *Parisina* (prima rappresentazione a Roma, Teatro Argentina, 16 dicembre 1921) e *Sigismondo Malatesta*, mai portato a compimento. *Francesca* fu scritta nella villa viareggina del Secco (4.110 versi), in rapida esecuzione tra la fine di giugno e i primi di settembre, in prima rappresentazione al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901 (a Boston, ivi «accolta *con e per* intelletto d'amore!», parola della Duse al Ricci ravennate, il 1° novembre 1902), in prima edizione presso Treves nel 1902, quindi libretto di Tito Ricordi e musica di Riccardo Zandonai al Teatro Regio di

---

10 TSM, p. 486 (*Francesca da Rimini*, Atto primo).
11 TSM, p. 519 (*Francesca da Rimini*, Atto secondo).
12 TSM, p. 487 (*Francesca da Rimini*, Atto primo).
13 TSM, p. 499 (*Francesca da Rimini*, Atto primo).
14 TSM, p. 503 (*Francesca da Rimini*, Atto primo).
15 TSM, pp. 568-569 (*Francesca da Rimini*, Atto terzo).
16 TSM, p. 576 (*Francesca da Rimini*, Atto terzo).
17 TSM, p. 608 (*Francesca da Rimini*, Atto terzo).

Torino il 14 febbraio 1914. Era stato anche lettore dantesco nella ufficiale sede deputata. Vi aveva letto l'VIII canto dell'*Inferno*, né aveva avuto timore di mostrarsi non solo come esegeta, recitando da creatore i propri versi della *Laude di Dante*[18]. Come drammaturgo – drammaturgo restitutivo, devoto ai bibliotecari e a ogni sua fonte (Angelo Bruschi della Marucelliana) – si era rivelato per un rifinito erudito (allievo a Roma del Monaci, ma allievo indiretto di Francesco Novati, Francesco Flamini e del sunnominato Ricci sovrintendente di Brera), e filologo: «L'eccesso e non il difetto dell'erudizione è la cifra del drammaturgo, che riflette, ai limiti della caricatura, l'impegno degli innumerevoli studiosi allora accaniti nel setaccio degli archivi per rinvenirvi, volesse il cielo, la pepita d'oro»[19]. *Dantese* e *cavalcantese*, il sistema dannunziano del falso antico, le complessità torbide di Francesca, i miti e le parafrasi cristologiche, le genealogie – Guido Del Duca – gli sfoggi onomastici, attinti alle cronache, alle storie, alla storiografia (Guido Biagi, Francesco Torraca, Tommaso Casini, Rodolfo Renier, Passerini, il ravegnano plenipotenziario Ricci), la trama variamente contaminata e manipolata, poterono riuscire inizialmente ostici a un'amante della poesia quale la Duse, produttrice nonché interprete dell'opera. Esempi si potrebbero fare per come era allestita la figura di Francesca, nella sua identificazione relativamente alle vesti, o ai gusti musicali e letterari, perché sì, Francesca, sapeva leggere, e leggeva l'*Illustre et famosa historia di Lancillotto del Lago*, messa in versi dal d'Annunzio, e con lei leggevano il *libro* le altre dame come Garsenda dottora (fonti, con le novelle del Sacchetti, anche per le musiche e l'«organo portatile», il *Reggimento e costumi delle donne* e *Documenti d'amore* del coetaneo di Dante, e suo sodale, Francesco da Barberino). O per la venustà azzimata di Paolo (dalle *Esposizioni* di Boccaccio), messo in una brigata fiorentina (dalle *Cronache* di Giovanni Villani). Bastano versi come questi per rammentare il calco sull'originale. «Perché volete voi / ch'io rinnovi nel cuore la miseria / di mia vita?»[20]. Assodato, come segnala l'ottimo commento, che Paolo e Francesca «condividono la specie d'amore cavalcantiano» (Giovanna-Primavera)[21], all'artefice postumo del dantismo stava a cuore riprodurre con la maggiore varietà possibile la vita italiana, prerinascimentale, del XIII secolo, nelle città e nelle corti, e inoltre provarsi nella variazione della stessa storia e trama della passione, infarcendola con la marziale *libido* dell'altro cognato Malatestino, piuttosto che versare tutte le sue lacrime sulla tragedia degli storici amanti.

---

18 TSM, pp. 1177-1178.
19 TSM, p. 1184.
20 TSM, p. 608 (*Francesca da Rimini*, Atto terzo).
21 TSM, p. 1219.

D'Annunzio era a Firenze per sostituire Carducci già malato, ma l'occasione, legata non solo al dantismo ma alla sua seconda campagna elettorale nelle file della sinistra, andò ben oltre una devota supplenza. Dante, e la civiltà dantesca, «si fa sentire con insistenza quando Firenze diviene il quartier generale del successore di Carducci. Non c'è intervista in cui d'Annunzio non chiami in causa il poema sacro e non c'è componimento poetico o articolo di giornale in cui egli non torni alla civiltà comunale, alla «vita italiana» in quel tempo «ornamento del mondo», frutto dell'unione profonda di popolo, arte e poesia. Come le cattedrali medievali e da noi, in più, le città che fanno bello il Bel Paese, la *Commedia*, senza pari nell'Occidente, addita alla modernità che solo quell'unione garantisce la grandezza nazionale»[22]. La poesia dantesca garantiva la Nazione. Erano tempi in cui, come ha scritto un commentatore della tragedia dannunziana e del suo dantismo, la poesia «diviene affare di Stato»[23]. Va dato atto a d'Annunzio e all'amante-alleata-impresaria (Eleonora Duse), insieme anche dopo il rogo quasi suicidario del romanzo *Il fuoco* (1900), di servirsi e attingere ad autori come Dante e Shakespeare, oro puro nei loro forzieri, e «fra le presenze ricorrenti nella loro intesa»[24]. Tuttavia il dannunzianesimo fu una meteora, o la coda fredda di una cometa che andò a perdersi in altri cieli, lontani da Firenze (la reggia sul Garda), e prima ancora, coperto di debiti come da una lebbra (così Palazzeschi), in fuga verso Parigi, la Francia e l'estremo occidente dell'oceano, da dove fece ritorno nel 1915 per battezzare la guerra, la sua guerra, dallo scoglio garibaldino di Quarto.

La cultura cittadina, se si eccettua la parentesi del «Marzocco», fu antidannunziana – con d'Annunzio illustre corpo estraneo – e si rivelò, al suo meglio, in una nuova serialità di imprese e intraprese pubblicistiche, che fu definita da Augusto Hermet, *La ventura delle riviste*, primo libro a farne una storia, sia pure piuttosto mitica ed enfatica come una marcia trionfale, edito da Vallecchi nel 1941 e riedito negli anni Ottanta[25]. Delle riviste si conoscono soltanto, perché passate alle istorie, questi fogli primonovecenteschi lontani ormai le mille miglia da noi e dalle nostre storie e vicende. Pertanto voglio rammentare, degli anni in cui la lotta politica infuriava tra Democrazia cristiana e sinistra più o meno radicale, comunque laica, una frizzante dissacrante umoristica scorticante blasfe-

---

22 TSM, p. 1178.
23 TSM, p. 1177.
24 TSM, p. 1178.
25 Augusto Hermet, *La ventura delle riviste*, a cura di M. Biondi, Vallecchi, Firenze 1987.

ma rivistina di satira politica, fondata da Graziano Braschi, Berlinghiero Buonarroti e Paolo della Bella, intitolata «Ca Balà», nata a Compiobbi e stampata dal 1971 al 1980. I tempi del referendum sul divorzio (maggio 1974) e di altre battaglie civili furono quelli che rinnovarono l'Italia, che poi ha ricominciato a invecchiare.

Fig. 1. Copertina della Partitura sintetica (manoscritto originale) (Biblioteca Civica Rovereto).

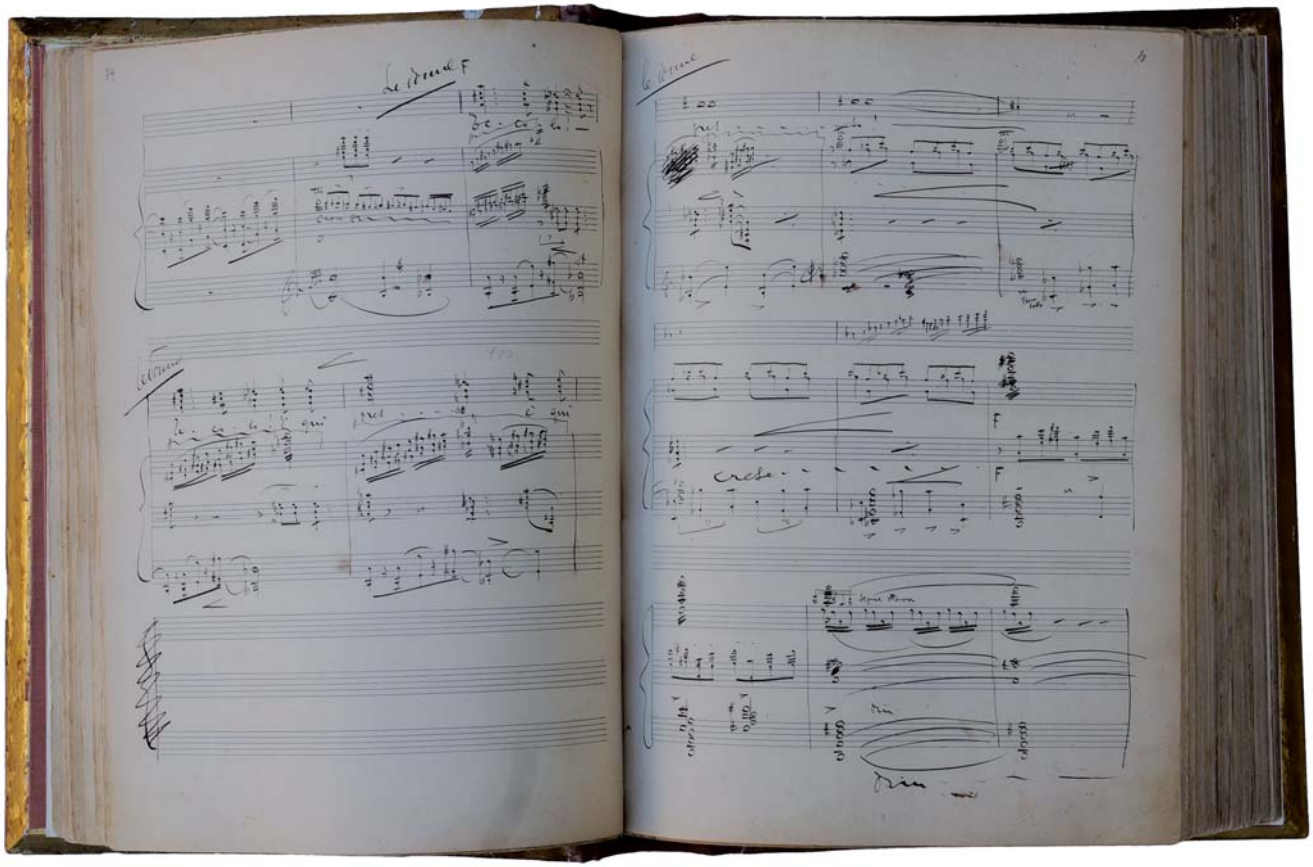


Fig. 2. Pagine interne dalla Partitura sintetica (Biblioteca Civica Rovereto).

Fig. 3. Cartolina dal manifesto pubblicitario di Giuseppe Palanti (Biblioteca Civica Rovereto).

Fig. 4. Sarah Bernhardt in *Francesca da Rimini* di F.M. Crawford (1902).

Fig. 5. Eleonora Duse in *Francesca da Rimini* (1901) (Archivio Eleonora Duse, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia).

Fig. 6. Caricatura pubblicata in «il 2 agosto», numero unico, Pesaro 1914 (Biblioteca Civica Rovereto).

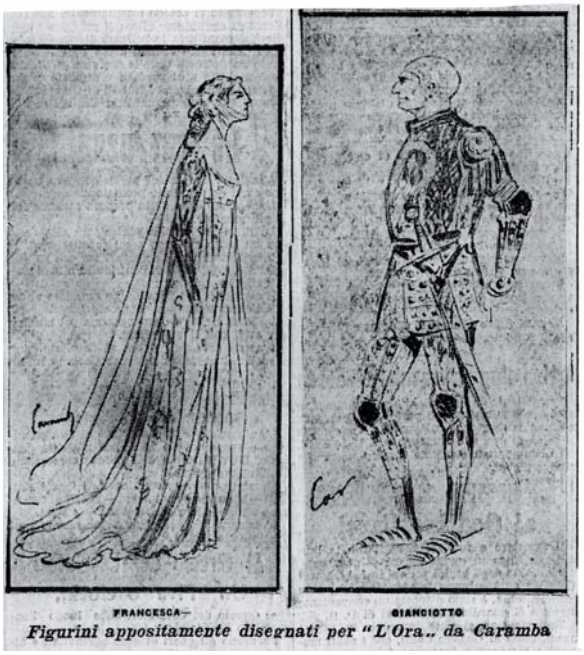


Fig. 7. Caramba, Figurini per *Francesca da Rimini*, prodotti per «L'Ora» di Pesaro (s.d.) (Biblioteca Civica Rovereto).

Fig. 8. Pierluigi Samaritani, bozzetti di figurini per *Francesca da Rimini* (Verona, 1980).
(Archivio Samaritani, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini di Venezia).

Fig. 9. Pierluigi Samaritani, scenografia per *Francesca da Rimini*, atto I e atto II (Verona, 1980). (Archivio Samaritani, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini di Venezia).

Fig. 10. *Francesca da Rimini*, atto I e atto II (Parigi, 2011).

Fig. 11. *Francesca da Rimini*, atto I (New York, 2013)

Fabrizio Cigni

LA *FRANCESCA* E IL TRISTANISMO TRA OTTO E NOVECENTO

Abstract - The influence of Wagner and his *Tristan und Isolde* on *Francesca da Rimini* is unquestioned and has been object of previous studies. This paper aims to investigate the tristanism which underlies the work and in particular the pièce by Gabriele D'Annunzio that provides the ground for Tito Ricordi's libretto. This paper also aims to shed some light – through simple scraps, simplifications and overlaps – on the medievalist path undertaken by these two authors in the complex Italian cultural scene of the end of the XIXth century / early XXth. Particular attention is dedicated to the 'kissing scene', which plays a crucial role in understanding the intertextual links between modern opera and medieval arthurian models.

Sia la tragedia di Gabriele d'Annunzio che l'opera di Riccardo Zandonai rappresentano senz'altro gli ultimi grandi bagliori del mito ottocentesco di Francesca, che aveva conosciuto a teatro la rilettura in chiave patriottica di Silvio Pellico, e nel mondo operistico e musicale le rivisitazioni proto-romantiche di un Mercadante (su libretto di Felice Romani) e quelle tardo-romantiche di Čajkovskij (in realtà una fantasia sinfonica) e di Rachmaninov (su libretto del fratello del primo, Modest)[1]. Per altri aspetti invece, e sono proprio quelli che vorrei mettere in evidenza nel corso di questo mio intervento, in primo luogo il testo del d'Annunzio, quindi la messa in musica di Zandonai, possono considerarsi manifestazioni più o meno scoperte, più o meno conflittuali, di quel tristanismo ottocentesco portato al culmine, specie in dimensione europea, da Richard Wagner. Tutto questo, prima che la catastrofe della Grande Guerra cambiasse definitiva-

---

1 Cfr. Nevio Matteini, *Francesca da Rimini. Storia / Mito / Arte,* Cappelli, Bologna 1965 (in particolare pp. 96-143); Letizia Putignano, *Francesca da Rimini: la fortuna di un soggetto in opere dimenticate*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia (1861-1914)*, a cura di Guido Salvetti, Guerini Studio, Milano 1994, pp. 129-140.

mente gli assetti della letteratura e della musica nella cultura occidentale, e relegasse in un mondo ormai tramontato definitivamente una fruizione nazionale e civile di Dante, del suo grande 'espositore' Boccaccio, e della tradizione romanza appena riscoperta, all'interno della quale proprio la leggenda di Tristano e Isotta dal dominio francese si era ambientata nei Comuni e nelle corti italiane[2]. Rimarrà fecondo, invece, il dibattito filologico, forse debitore almeno in parte della fama che la vicenda dantesca acquisisce grazie ai nostri due autori teatrali italiani: stando alle date, gli interventi degli esponenti della scuola storica sul complesso intreccio di testi e motivi del V canto dell'*Inferno* sembrano infittirsi proprio a partire da quelle rappresentazioni[3].

Cercheremo dunque di dimostrare che tutto ciò che la *Francesca da Rimini*, quella del d'Annunzio attraverso un'interpretazione volutamente 'forzata' della vicenda dantesca, quella di Zandonai grazie allo sfoltimento dei materiali letterari, devono al tema tristaniano – che all'interno di questo convegno è già indicato anche negli interventi di Cescotti e Targa – e che

---

2 Si possono vedere sull'argomento: Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia*, *Studi di Letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998; Ead., *Lecteurs et interprètes des romans arthuriens en Italie: un examen à partir des études récente*s, in *Medieval multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, a cura di Christopher Kleinhenz e Keith Busby, Turnhout, Brepols, pp. 155-186, e Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, Il Mulino, Bologna 2007, utili anche per ripercorrere a ritroso la principale bibliografia sul vasto e complesso argomento. Per i rimandi specificamente tristaniani del V Canto, dopo d'Arco Silvio Avalle, "*...De fole amor*", in Id., *Modelli semiologici nella* Commedia *di Dante*, Milano 1975, pp. 97-121, risultano particolarmente attenti alla componente tristaniana alcuni contributi recenti: Stefano Carrai, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», I (2006), pp. 9-26; Giuseppina Brunetti, *'Franceschi e provenzali' per le mani di Boccaccio. Con una nota sui manoscritti della 'Commedia'*, in "Studi sul Boccaccio, XXXIX (2011), pp. 23-59; Gaia Gubbini, *Radix amoris: Agostino, Dante e Petrarca (con Bernardo di Ventadorn)*, in "Critica del testo" XIV/2 (2011) (= *Dante*, *oggi / 2*, a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi), pp. 465-481; Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Strategie dantesche: Francesca e il Roman de Lancelot*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII (2010), pp. 135-151. Un recente convegno ripropone infine un'ampia perlustrazione cortese settentrionale nella prospettiva dei due massimi autori: cfr. *Boccaccio e la Romagna*, Atti del Convegno di Studi, Forlì, Salone Comunale (22-23 novembre 2013) a cura di Gabriella Albanese e Paolo Pontari, Ravenna, Longo, 2015 (cfr. in particolare i contributi di Daniela Delcorno, Augusto Vasina e Gian Mario Anselmi).

3 Guido Salvetti, *Un mito nell'era di D'Annunzio: Scontrino, Mancinelli, Zandonai,* in *Il mito di Dante ...*, pp. 129-139 e 161-180; Richard Cooper, *Dante on the Nineteenth-Century Stage,* in *Dante on view. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts,* a cura di Antonella Braida e Luisa Calè, Ashgate, Burlington 2007, pp. 23-38.

si sviluppa su un piano duplice, dal momento che il modello wagneriano agisce sia attraverso una tradizione strettamente musicale-operistica, sia, soprattutto, attraverso una tradizione letteraria, di origine sia wagneriana che dantesca. Il primo autore Gabriele d'Annunzio infatti, si trovò, ai tempi di composizione della tragedia, nella facile condizione di potenziare gli elementi tristaniani della vicenda di Paolo e Francesca anche grazie alle letture dell'episodio offerte da alcuni commentatori di Dante e soprattutto dal Boccaccio[4].

La riscoperta del mito di Tristano in Germania e in Francia

Danielle Buschinger ha consacrato uno specifico lavoro alla riscoperta del *Roman de Tristan* nel XVIII secolo, inquadrando l'attività medievistica tedesca attraverso i nomi di eruditi quali Johann Jakob Bodmer (1698-1783), Johann Christoph Gottsched (1700-1766) e Christoph Martin Wieland (1733-1813)[5]. La leggenda di Tristano fu quindi enormemente apprezzata dal primo Romanticismo tedesco antecedente a Wagner. La produzione poetica di August von Platen[6], Friedrich Rückert e Wilhelm Schlegel, come il ciclo di poesie progettato e non finito di Karl Immermann (poeta dagli spiccati gusti medievali), tra gli altri, lo dimostrano molto bene. Com'è noto, l'insieme dei *Tristani* in versi conobbe una prima sistemazione scientifica con il *Recueil* di Francisque Michel, pubblicato a Londra e a Parigi nel 1835[7], ma bisogna sottolineare che la pubblicazione tedesca del poema di Gottfried del 1785 fu favorita anche da quella in francese moderno di alcuni episodi del *Tristan* di Tressan all'interno dell'importante collezione della Bibliothèque Universelle des Romans (1775-1777)[8]. La letteratura

---

4 Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, 2013, t. 1, pp. 1177-1226. Si veda anche Fabrizio Cigni, *La* 'Francesca *da Rimini' e il dibattito sul* Canto V *dell'Inferno*, in *"Io ho quel che ho donato"*, a cura di Raffaella Bertazzoli e Cecilia Gibellini, prefazione di Raffaella Bertazzoli, Clueb, Bologna 2015, pp. 65-79.

5 Danielle Buschinger, *Le Moyen âge de Richard Wagner*, Centre d'études médiévales Université de Picardie, Amiens 1991.

6 Sono da ricordare anche la tragedia *Tristan und Isolde* di Friedrich Roeber, del 1845; il *Tristan* di Hermann Lingg, del 1854; quindi il poema epico, intitolato *Tristans Eltern*, di Adolf Ludwig Follen, uscito postumo nel 1857, e la tragedia *Tristan* di Joseph von Weilen, del 1860.

7 Francisque Michel, *The Poetical Romances of Tristan in French, in Anglo-Norman and in Greek Composed in the XII and XIII Centuries*, a cura di Francisque Michel, London, Pickering - Paris, Techener, 1835-1839, 3 tt.

8 Cfr. Keith Busby, *Roman breton et* chanson de geste *au XVIIIe siècle*, in *Echoes of the*

tedesca, nonostante lo scalpore destato in Inghilterra dalla scoperta e la pubblicazione, da parte di Walter Scott, del *Sir Tristrem* nel 1804 (un altro adattamento di Thomas, conservato in un unico manoscritto del sec. XIII), rimase sostanzialmente fedele alla versione di Gottfried, che conobbe anche altre edizioni negli anni di Wagner[9].

Ai fini dell'interpretazione 'moderna' della leggenda, tuttavia, questa produzione romantica impallidisce di fronte a quella che è stata giustamente definita 'operazione-Tristan' di Wagner. Il compositore utilizzò com'è noto Gottfried[10], ma la sua biblioteca era ricca di testi medievali: l'edizione di Gottfried che Wagner possedeva, vale a dire quella di Friedrich von Hagen[11], conteneva anche trascrizioni di brani da Béroul e da Marie de France. Françoise Ferrand, da par suo, è tornata sulla questione delle fonti francesi di Wagner con un contributo ancora più sviluppato[12] che allarga i punti di contatto del tema tristaniano e arturiano con altre opere del compositore, in particolare la *Valkiria* (per il tema del filtro) e il *Parsifal* (per la cristianizzazione del Graal).

Spinto da un intimo sentimento doloroso ma anche da una costante e prioritaria ambizione all'autobiografismo, desideroso di esplorare l'etica della 'rinuncia' di Schopenhauer in una lettura molto personale dei suoi scritti filosofici (di cui il morente Tristano del terzo atto mette insieme una sorta di sintesi poetica), alla ricerca di un linguaggio musicale del tutto personale, dopo le esperienze di *Tannhäuser*, *Olandese* e *Lohengrin*, Wagner ci offre un'interpretazione della storia degli amanti in Cornovaglia che va ben al di là della 'simpatia emotiva' di stampo romantico, per entrare nel territorio

---

Epic: Studies in Honor of Gerard J. Brault, a cura di David P. Schenck e Mary Jane Schenck, Summa Publications, Birmingham Alabama 1998, pp. 22-48.

9 Cfr. *A Companion to Gottfried von Strassburg's "Tristan"*, a cura di Will Hasty, Boydell&Brewer, Suffolk 2003, p. 286.

10 Cfr. Danielle Buschinger, *L'adaptation des romans courtois en Allemagne. Un exemple: le thème de Tristan*, in *The Spirit of the Court (Select Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society*), a cura di Glyn S. Burgess e Robert A. Taylor, D.S. Brewer, Toronto 1983, pp. 90-109: pur limitandosi a episodi isolati (rapimento di Tristano da parte dei mercanti norvegesi, monologo di Tristano sul matrimonio, e episodio dell'arpa e della rotta), vi si evidenzia il forte intento chiarificatore e intellettualistico di Gottfried rispetto a Thomas.

11 Cfr. Françoise Ferrand, *Note sur les "versions françaises" des textes tristaniens de la bibliothèque de Richard Wagner à Dresde*. Eccelso germanista (Schmiedeberg, Brandeburgo, 1780 - Berlino 1856), fu tra i primi a volgere l'indagine scientifica ai monumenti dell'antica letteratura germanica (*Nibelungenlied*, 1810; *Edda*, 1812; *Gottfried von Strassburg*, 1823; *Minnesinger*, 1838-56; *Heldenbuch*, 1855; ecc.).

12 *La réception de la littérature médiévale française en Allemagne: l'exemple de Richard Wagner*, in *Miscellania mediaevalia*, Mélanges offerts à Philippe Ménard, 2 voll., a cura di Jean Claude Faucon *et al.*, Champion, Paris 1998, pp. 529-546.

inquietante della fusione assoluta e totale degli istinti d'amore e di morte. È probabile che il suo rapporto personale con Mathilde Wesendonck abbia rafforzato questo tipo di interpretazione, cosa che del resto sembra essere avvenuta anche per la composizione di *Siegfried*. In ogni caso, è certo che Wagner, negli anni 1857-59, ha operato, tra Venezia e Lucerna, in modo programmatico, una rigorosa reinvenzione pessimistica della leggenda nella sua caratteristica 'azione drammatica'. Nello stesso trattamento dei timbri orchestrali è da riconoscere la rivoluzione del *Tristan* di Wagner: a questo proposito, una serie di studi recenti tende a valorizzare l'importanza della ricchezza coloristica degli strumenti orchestrali del *Tristan* quale parte essenziale di tutto il post-romanticismo tedesco[13].

Misticismo radicale, negativo, ascetico, desiderio estatico di pace che supera il razionalismo e il cristianesimo occidentali, desiderio di 'troppo pieno' che esclude il semplice possesso dell'oggetto amato, il cui obiettivo è la morte. Franco Serpa, al seguito del libro di Peter Wapnewski (che risale al 1981[14]), parla di *Tristan* come lavoro totale, 'conciso', efficiente e discreto, che mette in evidenza e dà la priorità a una serie di valori con tale forza da creare un nuovo modello di amore con il quale tutti gli autori successivi dovranno confrontarsi[15]. Anche nei confronti della letteratura cortese del Medioevo, questo lavoro opera tanto un rinnovamento quanto una mirabile ma coerente contaminazione, mai fine a se stessa (si pensi alla stupenda 'alba' provenzale di Brangania durante il duetto d'amore). *Tristano e Isotta* è stata rappresentata sei anni dopo la sua composizione, sotto gli auspici di Luigi II di Baviera per la prima volta nel 1865 (la coppia Wesendonck per l'occasione non fu nemmeno presente). Poi abbiamo un silenzio di 15 anni.

All'interno dello stretto rapporto, molto indagato, tra wagnerismo e movimento decadente europeo, e con particolare attenzione alla cultura

---

13 Particolarmente attento ai valori timbrici in relazione al mutamento di una vera e propria concezione dell'opera d'arte, non solo musicale ma anche letteraria, è Jürgen Maehder, *A mantle of sound for the night: timbre in Wagner's Tristan und Isolde*, in *Richard Wagner: Tristan und Isolde*, Series Cambridge Opera Handbooks, a cura di Arthur Groos, Cornell University, New York. Dello stesso autore si vedano anche: *Lohengrin di Richard Wagner – dall'opera romantica a soggetto fiabesco alla fantasmagoria di timbri*, Torino, Programma di sala, 2001; *Form, Text-Setting, Timbre, Aura – Structural Aspects of Wagner's "Parsifal" Score*, in *Verdi and Wagner in Germany. Performances and Staging 1960-2010*, a cura di Naomi Matsumoto, Brepols, 2015, pp. 81-116.

14 Peter Wapnewski, *Tristano, l'eroe di Wagner*, trad. it. il Mulino, Bologna 1994; si veda anche il più recente Eric Chafe, *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2005.

15 Franco Serpa, *Il segreto della passione*, in *Richard Wagner Tristan und Isolde*, programma di sala, Trieste, Sala Tripcovich, 1995, pp. 7-17.

letteraria della Francia e dell'Inghilterra degli anni '80 del XIX secolo, i lavori ancora di Peter Wapnewski, di Ulrich Müller[16], Raymond Furness[17] e Aida Holtmeier[18] sono particolarmente utili per comprendere le linee principali lungo le quali il mito Tristano si cristallizza tra gli intellettuali e musicisti francesi (il più famoso è senza dubbio il Debussy di *Pelléas et Mélisande*), senza contare che per la diffusione del compositore e il relativo dibattito presso il pubblico francese un ruolo importante fu giocato dalla fondazione, tra il 1885 e il 1888, della «Revue wagnerienne» da parte di due artisti 'totali' come Édouard Dujardin e Téodor de Wyzewa[19]. Dopo un periodo di ostilità nei confronti del compositore, aggravata anche dalla guerra franco-tedesca del '70 -'71, il *Tristan* ebbe un effetto esplosivo nella società intellettuale e artistica parigina: l'opera, come è noto, fu diretta da Charles Lamoureux, completa ma in francese, per la prima volta all'Opéra di Parigi nel mese di ottobre del 1899 (il primo Atto era però già stato rappresentato dallo stesso direttore al teatro dello Château-d'Eau nel 1884).

Sul fronte della filologia, nei primi anni del Novecento sarebbe stato Joseph Bédier a dare alle stampe a Parigi la prima edizione del *Roman de Tristan* di Thomas[20]. Grazie a quell'edizione, imbastita secondo un'ottica comparatista che ricostruiva (vista la frammentarietà di Thomas) un ipotetico archetipo attraverso l'accumulo di tutti i testi che vi afferivano, Thomas

---

16 Si vedano soprattutto i saggi contenuti in *Wagner Handbook*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1992; Ulrich Müller, *The Modern Reception of Gottfried's* Tristan *and the Medieval Legend of Tristan and Isolde*, in *A Companion to Gottfried...*

17 Raymond Furness, *Wagner and Decadence*, in *Tristan and Isolde: A Casebook*, a cura di Joan Tasker Grimbert, Routledge, New York-London 2002, p. 394.

18 Aida Holtmeier Abou Samra, *Tristan et Iseut au tournant du siècle en France: metamorphoses d'un mythe*, Thèse de doctorat en Littérature et civilisation comparées, Grénoble 1994; Ead., *Tristan et Isolde en France. 1865/1899 – 1914*, in *Tristan-Tristrant: mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60ème anniversaire*, a cura di André Crépin e Wolfgang Spiewok, Greifswald, 1996, pp. 265-277.

19 Si veda la voce *Revues wagnériennes* in *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, a cura di Timothée Picard, Actes Sud/Cité de la Musique, 2010, pp. 1796-1809. I contenuti, interessantissimi per il wagnerismo europeo di quegli anni, sono tutti consultabili sul sito http://gallica.bnf.fr secondo la ristampa Slatkine 1993.

20 Joseph Bédier, *Thomas: Le Roman de Tristan, poème du XIIème siècle*, Paris, 1902-1905; sulla figura del grande studioso, autore anche di una riscrittura moderna del romanzo medievale, si è concentrato in anni recenti un intenso lavoro di studio e rivalutazione critica: si veda Alain Corbellari, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, Droz, Genève 1997; Id., *Joseph Bédier. Philologie et humanisme. Articles et préfaces inédits en volume,* Paris, Classiques Garnier, 2010. Il testo di Thomas era stato reso noto già da Michel, *The Poetical Romances...*, il quale disponeva però solo di tre frammenti manoscritti ('Douce', 'Sneyd e 'Strasbourg'). Per approfondimenti, si rimanda a *Tristan et Yseut: les premières versions européennes*, éd. Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995.

riprendeva il suo autentico posto di modello fondante della tradizione cortese-europea della leggenda tristaniana.

Sulla base anche dei dati forniti ancora da Holtmeier sulle rappresentazioni wagneriane di *Lohengrin* e *Parsifal* a Parigi tra il 1887 e il 1914, l'attenzione che la società parigina dà al tema erotico, radicata nel senso cristiano del peccato, supera di gran lunga, o dimentica, ogni implicazione filosofica che aveva ispirato originariamente il suo autore. Questa ricezione del *Tristan* è stata poi riconfermata in ambito letterario, oltre che nel teatro musicale, attraverso il mito di amore appassionato e dell'eterno ritorno. Secondo Denis de Rougemont – che, nel suo famoso *L'amour et l'occident* (1939 e 1972), ha coniato il termine *tristanisme* – Tristan solleva una corrente mistica che sembra venire a galla in modo intermittente durante il Medioevo (la mitologia celtica, i Catari, la poesia provenzale) e celebra una forma di amore 'sovversivo' contro il matrimonio e il senso cristiano del peccato (che sarà poi progressivamente banalizzato dalla cultura di massa del XX secolo), il rifiuto del dualismo, un infinito desiderio di pienezza e di 'perfezione' che esclude il possesso dell'oggetto, in contrasto con l'istituzione sociale del matrimonio cristiano. Ma non si può negare che lo stesso musicista tedesco avesse usato consapevolmente una serie di letture classiche (repertorio, platonico, arabo, medievale), così come opere di Petrarca, che erano già circolate tra i romantici tedeschi (come Novalis e Schelling).

Il tristanismo e l'Italia

Fino ai primi decenni del XX secolo, il wagnerismo in Italia è interpretato secondo una netta contrapposizione di fazioni avverse, a causa del peso della tradizione musicale nazionale italiana, che, com'è noto, soprattutto nel campo dell'opera lirica veniva considerata totalmente incompatibile con la concezione musicale di Wagner. Questo se alcune delle sue grandi innovazioni sono state solo apparenti o comunque recepite in modo superficiale (il *leitmotiv*, per esempio) e anche se la mitologia wagneriana non era debitrice di soli elementi nordici, ma anche della mitologia del Mediterraneo (Wagner ammirava, come sappiamo, la musica di compositori d'opera come Bellini, e aveva trovato fonti di ispirazione a Venezia per il *Tristan* e a Ravello per il *Parsifal*). È necessario tuttavia attendere la ricezione dei poeti decadenti francesi, per convincere della sua importanza e della sua rivoluzione anche i musicisti e gli intellettuali italiani. Bisogna precisare che, almeno da parte degli anni '80 del XIX secolo, non c'è un'opera italiana che non mostri una influenza della musica di Wagner, e in particolare del *Tristan*, nello sviluppare il tema di Amore e Morte, grazie soprattutto alla

presenza del famoso 'accordo di Tristano'. La *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, terzo lavoro (1893) di un compositore che avvertì subito la necessità di stare dalla parte di Wagner, soprattutto per capire le ragioni della sua 'rivoluzione', è certamente uno degli esempi più eloquenti[21]. È anche vero però che l'influenza di Wagner sui musicisti italiani del XIX e del XX secolo venne esercitata entro i limiti specifici di una comunicazione tra paesi e ambienti musicali molto limitata anche dagli eventi storici, cosicché le opere di Wagner erano conosciute solo attraverso la riduzione per canto e pianoforte, o le sole esecuzioni orchestrali dei Preludi. In seguito, come è noto, il peso dei lavori di Richard Strauss e lo stile 'floreale' di compositori come Debussy guadagneranno molto più successo su compositori italiani come Franco Alfano[22] e, appunto, Riccardo Zandonai[23]. Fu del resto in un alveo del teatro simbolista che una corrente del tristanismo aveva trovato una fondamentale espressione del mito dell'amore adultero, come abbiamo detto, con il *Pélleas* del duo Maeterlinck-Debussy[24].

L'ambiente letterario italiano, forte di una tradizione e di una sensibilità storica che ancora mancava quasi totalmente negli operisti e nel mondo della musica, dimostra di saper assumere l'estetica di Wagner in modo più ricco e originale: filtrata, e distorta naturalmente, non solo dalla decadenza francese, ma anche dalla recente filosofia di Nietzsche, produrrà interessanti opere. Contributi fondamentali per chiarire questa problematica sono stati offerti da Adriana Guarnieri Corazzol[25]. La nascita 'ufficiale' del

---

21 Sul rapporto Puccini-Wagner, si veda Deborah Burton, *Tristano, Tosca (e Torchi)*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte* (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, LIM, Lucca 1997; quindi Riccardo Pecci, *Puccini e Catalani. Il principe reale, il pertichino e l'eredità del Wagner,* Olschki, Firenze 2006.

22 Jürgen Maehder, *Le strutture drammatico-musicali del dramma wagneriano e alcuni fenomeni del wagnerismo italiano*, «Vita e Pensiero», 2005.

23 Cfr. Luca Summer, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Rovereto 11 novembre 1994, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1995, pp. 91-103.

24 Hélène Cao, *Riccardo Zandonai entre deux siècles*, in *Francesca da Rimini Zandonai*, *Riccardo - Avant Scène Opéra*, 2010; si veda anche Fiorella Ferretti, *Les amours coupables dans le théatre symboliste*, Thèse Université de Bourgogne, a.a. 2011-2012.

25 Adriana Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988; Ead., *Wagner nella letteratura italiana postunitaria (1860-1910),* in *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria. Atti del Convegno di Padova*, *23-25 ottobre 2006*, Salerno, Roma 2008; Ead., *Il fenomeno wagneriano nella letteratura europea tra Otto e Novecento,* in *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia,* Skira/Fondazione Musei Civici di Venezia, Ginevra-Milano 2012, pp. 165-171.

wagnerismo italiano, del 'mito nordico' nella letteratura e musica della fine del XIX secolo, e di una sua insita reazione antiwagneriana che in terra italiana rivendicò la 'mediterraneità', inizia con Arrigo Boito, indiscusso leader musicale della Scapigliatura cui si deve la prima traduzione italiana del libretto wagneriano (1876)[26]. Altri rappresentanti di poco successivi ma molto significativi per il rinascere del tristanismo in Italia saranno da una parte Arturo Graf[27], dall'altra Enrico Thovez[28]. Anche fuori d'Italia i confronti sono interessanti, come è il caso di un Thomas Mann rispetto a d'Annunzio. Entrambi reagiscono in modo molto personale al mito di Tristano, contenente in esso le tendenze di un certo fascismo estetico e antifascismo (che poi, purtroppo, servirà da supporto ad una vera e propria propaganda politica)[29]. Ad esempio, un significativo parallelo tra la *Morte a Venezia* di Thomas Mann (che esce nel 1913 e il cui protagonista cela nel nome, peraltro, un'allusione alla figura e alla vicenda del romantico von Ploten) e un romanzo meno apertamente tristaniano come *Il fuoco* (1900) piuttosto che *il Trionfo della Morte* (del 1894, tempo della nota adesione al superomismo), che conteneva invece espliciti riferimenti alla esperienza wagneriana del Tristan, fa risaltare un'indubitabile banalizzazione di Wagner da parte del d'Annunzio. Eppure è a queste due opere che dobbiamo, peraltro, molta parte nella nascita del culto di Venezia come luogo privilegiato e decadente di Eros e Thanatos (la morte del compositore viene appunto raccontata attraverso gli occhi del protagonista de *Il Fuoco*). Gli echi wa-

---

26 Marinella Busnelli e Giampiero Tintori, *Arrigo Boito, musicista letterato*, Nuove Edizioni, Milano 1986, in part. pp. 131-133; Jurgen Maehder, *Erscheinungsformen des Wagnerismus in der italienischen Musik des Fin de siècle*, *in:* Annegret Fauser/Manuela Schwartz (edd.), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik Literatur Kunst Politik,* Leipzig (Universitätsverlag) 1999, pp. 449-485; Id., *Il libretto patriottico nell'Italia della fine del secolo e la raffigurazione dell'Antichità e del Rinascimento nel libretto prefascista italiano,* in *Atti del Convegno Internazionale di Musicologia a Bologna 1987,* a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. III, EDT, Torino, pp. 451-466; Id., *I medici e l'immagine del Rinascimento italiano nella letteratura del decadentismo europeo*, in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera tra '800 e '900. Atti del III Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno, a* cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Sonzogno, Milano 1998, pp. 239-260.

27 Arturo Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo* (2 voll.), Loescher, Roma 1892-1893, ora riedito in versione integrale a cura di Clara Allasia e Walter Meliga, prefazione di Marziano Guglielminetti, saggi introduttivi di Enrico Artifoni e C. Allasia, Mondadori, Milano 2002.

28 Enrico Thovez*, La Trilogia di Tristano*, in *Scritti inediti*, Treves, Milano, 1938.

29 Nachum Schoffman, *D'Annunzio and Mann: Antithetical Wagnerisms*, *The Journal of Musicology,* Vol. 11, No. 4 (Autumn, 1993), pp. 499-524. D'Annunzio pubblicò tre articoli nel 1893, su «La Tribuna», il 3 e il 9 agosto del 1893, dedicati a *Il caso Wagner.*

gneriani sono anche molto evidenti (al limite dell'imitazione boitiana) nel d'Annunzio del ciclo *Le adultere*: basta leggere il componimento dedicato a Isolda (con esergo tratto dal poema di Thomas, e precedentemente dal *Chèvrefeuil* di Marie de France):

«Notte d'oblìo, d'amore e di mistero,
Notte soave augusta eterna, o Morte
invincibile e pura, apri le porte
a noi del tuo meraviglioso impero!

Fuga per sempre il Giorno! Occulto è il vero
sole nel cor profondo ed è sì forte
che crea pur fiori da gli abissi. O Morte,
fuga per sempre il Giorno menzognero!...»

Ma scendea da la torre un'altra voce:
«Vigilate! La notte è breve; è vano
Il sogno.» Mute su l'antico parco

Le stelle impallidivano. La voce
ripetea: «Vigilate!» E nel lontano
risonava la caccia di Re Marco[30].

Destinata soprattutto a un pubblico modernista, la bibliografia dannunziana è, per forza di cose, lontana da scavi intertestuali lanciati da una prospettiva medievistica, che pure in questi testi e in queste opere sarebbe opportuno intensificare, perché il poeta sente di far ancora parte di una tradizione, per di più italiana e romanza[31].

Il tristanismo dannunziano ad esempio si sovrappone al tema dell'adulterio di origine dantesca, che l'autore coltiva già in una fase molto precoce della sua produzione – e rilegge subito in chiave squisitamente letteraria e medievaleggiante. La novella giovanile *Nell'assenza di Lanciotto* (nome già usato dall'Arcade Casoretti per la sua tragedia Lanciotto Malatesta, stampata a Venezia nel 1838, e sotto la quale è anche da riconoscere una contamina-

---

30 Testo citato da Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano 1982, p. 250 e n. a p. 935. Di 'isottismo', più che di tristanismo, si dovrebbe invece parlare al riguardo della sovrapposizione delle due Isotte (la Bionda e quella dalle Bianche Mani) operata nel ciclo *L'Isottèo*, del 1886.

31 Fa eccezione Donald L. Hoffman, *Isotta da Rimini: Gabriele D'Annunzio's use of the Tristan legend in his* Francesca da Rimini, in «Quondam e Futurus», II (1992), 3, pp. 45-54, che analizza minuziosamente (e con qualche forzatura) ogni elemento arturiano della tragedia, ma non spiega la presenza pervasiva del tema tristaniano con la maggiore fonte del d'Annunzio, vale a dire il Boccaccio delle *Esposizioni*.

zione forse voluta tra Gianciotto e l'eroe Lancillotto) ha visto la nascita di amore tra due giovani cognati, sbocciato al capezzale della madre morente, un «sognare ad occhi aperti non sano», tra 'vita reale' e 'finzione'. Ci sono riferimenti a Dante attraverso l'uso di stilemi più o meno mascherati («Da soli eravamo e senza paura») e contaminazioni tra motivi: il primo bacio non è incoraggiato dalla lettura di un libro, bensì dalla fragranza di un fiore 'galeotto' durante una passeggiata nei boschi[32]. All'ombra di un interesse quasi ossessivo per il canto V dell'*Inferno* l'autore si specializza tanto in cimeli ravennati come in eroine wagneriane, grazie ai suoi contatti con storici e filologi di assoluto impegno (Corrado Ricci, Francesco Novati)[33]; lo studio si intensifica nei primi mesi del 1900, quando il d'Annunzio deve sostituire Carducci a Firenze nella chiesa di Orsanmichele, per la lettura di *Inferno* VIII, fino al viaggio-sopralluogo compiuto a Ravenna nel maggio 1901 assieme alla Duse[34]. Il 'falso-antico' del drammaturgo non sarebbe pienamente apprezzato, in particolare in termini di linguaggio poetico[35], senza la riscoperta di Iacopone Todi e del patrimonio medievale delle *Laudi*. È ancora il Tenneroni, il bibliotecario della Nazionale di Roma, già editore del poeta di Todi, a fornire materiali preziosi.

Assistiamo, sempre in quei mesi del 1901, a un intenso scambio di consultazioni non solo con Francesco Novati[36], ma anche col costumista Mariano Fortuny (che ha iniziato a disegnare, ma, abbandonato il lavoro, viene sostituito da Adolfo de Carolis) e con il musicista Antonio Scontrino, allora direttore a Firenze, essenziale per conferire tramite strumenti antichi l'atmosfera medievale necessaria alle scene. Il contributo di Fortuny per i costumi di Francesca, in particolare, è comunque un elemento chiave per il colore 'greco', così caro al d'Annunzio. La presenza di una schiava, Smaragdi, aumenta il potere di un amore magico che sottomette la ragione di Paolo e Francesca. L'aspetto teatrale viene indissolubilmente legato a quello del

---

32 La novella, scritta nel 1884, fu pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» (poi anche nel supplemento periodico «Biblioteca varia de La tavola rotonda»), Bideri, Napoli 1892, e ribattezzata *Paolo e Francesca* nel 1901.

33 Per tutto questo è ricchissimo di informazioni Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000.

34 Probabilmente d'Annunzio a quell'epoca era già a conoscenza di Charles Yriarte, *Françoise da Rimini*, Rotschild, Paris 1883, che riprendeva quasi alla lettera Luigi Tonini, *Memorie storiche intorno a Francesca da Rimini, ad illustrazione del fatto narrato nel V dell'Inferno*, Ercolani, Rimini 1852 (cfr. Andreoli, *Per la rilettura...*, p. 504).

35 Cfr. Gabriella Di Paola, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella* Francesca da Rimini *di D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1990.

36 Cfr. Ernesto Travi, *Storia e poesia nel carteggio D'Annunzio-Novati*, in «Quaderni del Vittoriale», 17, 1979, pp. 65-81.

linguaggio, in uno sforzo unitario di ricreare il teatro classico, sulla linea di quanto era accaduto nel precedente esperimento della *Città morta* e della *Gioconda*, ma stavolta attingendo allo stesso tipo di ispirazione con cui Wagner aveva composto il suo *Tristan*.

Per quanto riguarda la Duse, in quegli anni giunta ad una vasta fama internazionale, il personaggio di Francesca seduceva enormemente l'attrice (grande ammiratrice come sappiamo di Adelaide Ristori, interprete storica della *Francesca* del Pellico, che pure la Duse aveva interpretato), ma in modo problematico a causa della sovrapposizione nel personaggio di modelli molto diversi, dalle eroine raffinate dei romanzi francesi e di Dante alla volitiva e appassionata Isolde, vittima di una magia oscura e misteriosa. Amante 'pubblica' del poeta, interprete entusiasta, seppur leggermente tardiva, dei suoi classici teatrali, con la speranza e l'intento di una rottura degli schemi rappresentativi convenzionali[37], e già caricata di complesse valenze letterarie, dal momento che molti personaggi femminili del *Fuoco* traggono ispirazione da questo rapporto biografico, la Duse (quarantatreenne) non risultò perfetta, sulla scena, soprattutto per la difficoltà nel porgere il pesante verso dannunziano della *Francesca*; ma senza di lei, ed è quello che qui interessa maggiormente, è probabile che la tragedia non sarebbe stata neanche scritta. La presenza e il ruolo giocato nella scelta del soggetto dalla Duse andavano al di là del pur complesso fatto teatrale, un dantismo morboso, coltivato attraverso oggetti, libri, documentazione storica e perlustrazioni in persona proprio nella regione in cui Dante aveva sia concluso la sua parabola terrena, sia ambientato la celeberrima vicenda del V canto, che ispirava in modo convulso, in quei mesi centrali dell'anno, sia lo scrittore che l'attrice, dedicataria della canzone *Alla divina Eleonora Duse* (titolo che riprende una famosa dedica apposta dal poeta ad una copia delle *Elegie romane* donata all'attrice nel 1892) posta in apertura del testo (e subito seguita da due sonetti, *A ciascun'alma presa* di Dante e uno dello stesso d'Annunzio, *Paolo*

---

[37] Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* (nuova edizione riveduta e ampliata), Bulzoni, Roma 2008. Sono anche indispensabili Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 166-188, e Ead., *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di. Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, che ci illuminano in modo esaustivo sulla genesi della tragedia e sulle difficoltà incontrate da Eleonora Duse. Fu l'attrice in realtà che ingaggiò Antonio Scontrino e Mariano Fortuny, che ebbero grande peso nell'evocazione del mondo medievale. Nonostante la ricchezza inusitata dell'allestimento, la prima romana non si rivelò riuscitissima a causa di luci manchevoli e fragori eccessivi nelle scene belliche. Più fortunate furono altre recite in teatri italiani e soprattutto quelle viennesi dell'anno successivo. Per l'allestimento della prima, si veda anche *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Marsilio - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2001.

Malatesta a Dante Alighieri), che sigilla l'importanza della figura dell'attrice nel creare il personaggio letterario-teatrale di Francesca.

Il tema cavalleresco-arturiano dalla tragedia all'opera

La composizione della tragedia *Francesca da Rimini* avvenne nell'estate del 1901, in Versilia perlopiù. Lo stesso *Commiato* apposto al termine del testo teatrale vuole dichiarare la forte ispirazione marina e dantesca insieme, nutrita al cospetto di montagne di aulica tradizione poetico-letteraria:

> Tu mi nascesti in riva al mare etrusco,
> o poema di sangue e di lussuria,
> su le sabbie arse, tra il selvaggio rusco,
>
> laggiù, dove la costa di Liguria
> protesa par grande galèa che salpi,
> aspra di schiume se libeccio infuria.
>
> Quivi hanno patria i vènti, e l'aer palpi-
> ta animoso agitando in vasta lite
> le torme delle nubi contro l'Alpi
>
> di Luni aguzze come le meschite
> cui Dante rosse nella valle cerne
> quando s'appressa la città di Dite[38].

Dobbiamo tuttavia aggiungere che la scelta di un soggetto dantesco si inserisce in un interesse di D'Annunzio per le origini della letteratura da intendersi in senso molto vasto, non solo colta (gli autori maggiori, i generi enciclopedici, ecc.)[39], ma anche popolare (i canti illirici, l'oralità dei giullari,

---

38 Gabriele d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Milano 2013, t. 1, p. 675.

39 Carla Ferri, *Studio sulle fonti della Francesca da Rimini*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 21 (1980), pp. 15-65; Emilio Mariano, *La Francesca da Rimini e i suoi significati*, ibid., 24 (1980), pp. 101-119; il grande specialista ha dedicato proprio al raffronto tra tragedia e opera (*Gabriele D'Annunzio, Riccardo Zandonai, "Francesca da Rimini"*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1988) un volume contenente tra l'altro un interessante intervento del maestro Gavazzeni e i carteggi relativi alla collaborazione. Si vedano anche: Guglielmo Gatti, *Gabriele D'Annunzio and the Italian Opera-composers*, in «Musical quarterly», 10 (1924), pp. 263-288; Adriano Lualdi, *D'Annunzio e la musica*, in «Piazza delle Belle Arti», *Rassegna 1957-1958*, pp. 144-168. Com'è noto, le prime indagini si devono a Mario Praz, *Il dramma storico* e *Il dramma d'ambiente*, in «Cultura», 15 marzo e 15 maggio 1922 (due saggi poi diventati *La "Francesca da Rimini di Gabriele D'Annunzio*, in *Ricerche anglo italiane*,

ecc.); mentre l'adozione ambiziosa della 'tragedia in versi' non ci porta molto lontani da una precisa volontà di vera e propria emulazione e concorrenza rispetto alla massima autorità letteraria italiana, che D'Annunzio leggeva e conosceva a memoria. *Francesca da Rimini*, che era stata concepita come la prima parte di un trittico sui Malatesta, che però si è fermato alla seconda tappa di *Parisina* (che sarà messa in musica da Mascagni), vede l'allargamento del contesto guerresco-politico quale clima ideale per alimentare l'amore sensuale tra i due cognati, ma segna anche l'inizio di una pratica con gli antichi testi in lingua francese che permetterà successivamente di raggiungere un vertice inusuale col bellissimo *Martyre de Saint Sébastien*.

Nella *Divina Commedia*, Francesca è un peccatore che fa sua la filosofia stilnovista nel commentare in modo dottrinale l'amore[40] ma racconta una storia-cronaca personale di una passione affiorata grazie ad una lettura a due di un *Lanceot* in prosa, o meglio, di un 'libro Galeotto', che potrebbe indicare proprio quella parte del *Lancelot* conosciuta come *Livre Galehaut*[41].

Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1944, pp. 321-362). Sensibile alle citazioni nascoste dalla *Laus Veneris* di Swinburne, da *A Summer Evening Churchyard* di Shelley e dall'*Hérodiade* di Mallarmé, Praz ci illumina anche sui 'saccheggi' medievali dal Tommaseo - Bellini (per i termini e per il repertorio proverbiale) e dal *Vocabolario marino e militare* del Guglielminotti, dalla fonte storica del Tonini (*Storia di Rimini*, vol. III), dall'Anonimo Riminese nei *Rerum Italicarum Scriptores*, dal *Chronicon* del Cantinelli e dalla cronaca del Matarazzo, quindi da Salimbene de Adam, Giovanni Villani e naturalmente dal Boccaccio del *Decameron* e delle *Esposizioni* (lette probabilmente dal d'Annunzio nelle edizioni ottocentesche). Non mancano la *Cronaca di Cipro* di Florio Bustron, il Sacchetti del *Trecentonovelle* e il *Novellino*. E se il colore dalmatico della tragedia proviene dai *Canti illirici* raccolti ancora dal Tommaseo (la bella canzone femminile prima dell'entrata di Francesca, *Ohimé, che adesso io provo...*), gli echi della lirica italiana vengono dal *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, dalle *Rime volgari* edite dal D'Ancona (Chiaro Davanzati, Folgòre da San Gimignano ecc.) e dalle *Canzonette antiche* edite a Firenze nel 1884. Oltre naturalmente al Dante della *Commedia*, non mancano citazioni dal *Tesoro volgarizzato* da Bono Giamboni, edito nel 1864, e dai *Documenti d'Amore* e dal *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, secondo l'edizione del 1875, dal *Libro delle nature degli uccelli fatto per lo re Danchi,* edito nel 1874. Per le fonti arturiane, erano disponibili la *Tavola Ritonda* edita da L.F. Polidori nel 1864 e il *Lancillotto*, a cura di F. Zambrini del 1862, su cui torneremo più avanti. Fu Francesco Novati a fornire la maggior parte dei materiali storici (scrupolosamente suddivisi e dettagliati in fitte lettere): cfr. Ernesto Travi, *Storia e poesia nel carteggio D'Annunzio-Novati*, in «Quaderni del Vittoriale», 3 (1977), pp. 65-81; Andreoli, *Per la rilettura...*, pp. 498-501.

40 Lucia Battaglia Ricci, *I "dubbiosi disiri" di Francesca*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII, 1-2, 2010 (Saggi danteschi per Alfredo Stussi a cinquant'anni dalla sua laurea); Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Strategie dantesche...*

41 Giuseppina Brunetti, *'Franceschi e provenzali' per le mani di Boccaccio. Con una nota sui manoscritti della Commedia*, in «Studi sul Boccaccio»...

Invece di martoriare per l'ennesima volta le parole che Dante affida alla sua eroina, ci sembra più utile in questa sede riassumere per sommi capi ma in modo orientato, l'evoluzione letteraria che provocò, nei primi anni del Trecento, questa sorta di 'corto circuito' tematico.

Prima del *Lancelot en prose* – che Dante leggeva probabilmente in uno o più manoscritti circolanti in Emilia o in Toscana, che presentano già una variante nel punto del bacio («la dame de Malohaut set qu'elle le besoit/il la besoit»), di cui rimane un riflesso nel testo dantesco, forse volutamente alterato o volutamente ambiguo («il desiato riso esser baciato da cotanto amante») –, per un secolo intero, si può dire, nei romanzi bretoni in versi si vedevano contrapporsi due mondi e due concezioni dell'amore cavalleresco-cortese: da una parte Tristano, Isotta e Marco, stretti in un triangolo arcaico tra Irlanda e Cornovaglia, come li raccontano Thomas, Béroul, Marie de France e le *Folies*; dall'altra Lancelot, Ginevra e Artù, all'interno di un racconto mitico di liberazione (la regina è stata rapita da Meleagant, i cavalieri di Artù vengono ingaggiati per la sua liberazione) narrato da Chrétien de Troyes alla corte di Marie de Champagne verso il 1170. Ma Chrétien è anche un anti-tristaniano convinto, e si oppone all'innamoramento 'tragico', dove la regina deve dare il corpo al marito e il cuore all'amante (esposto nel precedente romanzo *Cligès*), e all'amore incontrollato provocato da un filtro, da un veleno che intossica e toglie la lucidità e la razionalità (canzone *D'Amors qui m'a tolu a moi*). Se alcuni trovatori prenderanno posizione, negli stessi anni di Chrétien, su questo dibattito amoroso, Tristano e Isotta vengono relegati in una zona oscura dell'immaginario cortese (i testi di Thomas e di Béroul non ci sopravvivono completi), mentre lo stesso Chrétien con il suo romanzo successivo (*Perceval*, rimasto incompiuto) mira alla sacralizzazione del percorso cavalleresco con l'invenzione del Graal. Con l'avvento della prosa arturiana, all'affacciarsi del sec. XIII, insieme o di poco successivamente all'elaborazione di storie che vogliono ripercorrere la preistoria di questo oggetto sacro e dell'invenzione della Tavola Rotonda arturiana, viene concepito un monumentale ciclo romanzesco, la *Vulgata*, fatto di cinque parti, dove il *Lancelot* è posto al centro e a sua volta suddiviso in tre libri (*Galehaut*, *Charrete*, *Agravain*)[42].

[42] La prima edizione di Heinrich Oskar Sommer (*The vulgate version of the Arthurian romances*, Carnegie Institution of Washington, Washington 1861-1913) offre in 6 volumi un testo completo delle cinque *branches*, utilizzando tre manoscritti della British Library: Additional 10292 (Add2), Additional 10293 (Add3), Additional 10294 (Add4). Il testo del solo *Lancelot* si può leggere invece in due edizioni moderne fondate su presupposti più scientifici, ma basate ciascuna su due diverse interpretazioni della genesi del testo e della storia della tradizione manoscritta (esposta nei rispettivi studi

Questo progetto graaliano si estende ben presto (primi decenni del sec. XIII) oltre i confini della *Vulgata*, quando si decide di integrarvi anche il *Tristan*, costruendo un altro romanzo la cui vicenda si colloca in parallelo agli amori di Lancillotto e Ginevra, che conobbe appunto uno straordinario successo, anche in termini di copie manoscritte, fuori di Francia. Quindi la storia di Tristano e Isotta non solo finisce tragicamente, ma per mano di Marco, figura di re vigliacco e vendicativo, avverso e geloso del valore eccezionale del nipote. La morte di Tristano, che porta con sé Isotta in una stretta mortale, coincide anche con l'inizio della fine del regno di Artù, impoverito soprattutto dalle gravi perdite umane causate dalla *Queste* del Graal[43]. Risulterà forse più chiaro, a questo punto, che molti elementi hanno autorizzato un'interpretazione (altrettanto controversa)[44] tristaniana della vicenda dei due amanti riminesi, che termina con una morte cruenta per mano di un marito geloso (ma non pentito come lo era stato il re Marco del romanzo francese) e 'unica' per entrambi.

Come ben sappiamo, nello stesso Canto V Tristano 'amante' viene inserito da Dante nelle file dei peccatori, e il motivo dell'indissolubilità della coppia al di là della morte terrena (al centro del celebre *Lai du Chèvrefeuil* di Marie de France) è certamente rintracciabile in versi come «Amor condusse noi ad una morte» o «costui, che da me non fia diviso». Se questo Tristano sepolto o 'rimosso' comporta il rischio di un certo appiattimento dei significati dell'episodio dantesco, e non è appunto unanimemente accettato, è certo tuttavia che consente una formidabile resa di una vicenda adatta per il teatro e il melodramma a patto di rafforzare lo schema triangolare adulterino (triangolo del tutto diverso è invece quello sotteso alla complessa 'scena del bacio' del *Lancelot en prose*, sul quale avremo modo di tornare più avanti).

Le citazioni dirette dei passi sparsi del *Lancelot*, o meglio di quella sua parte indicata con Galehot, mostrano tuttavia anche un interesse realmente filologico di d'Annunzio per il romanzo. Egli si servì, a malincuore, della

---

preparatori dei due editori): Alexandre Micha, *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, voll. I-IX, Droz, Genève 1978-1983; Elspeth Kennedy, *Lancelot du Lac. The non cyclic old French version*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford 1980.

43 Per ulteriori approfondimenti, si veda Fabrizio Cigni, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana,* in *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo,* a cura di Michael Dallapiazza, Parnaso, Trieste 2003, pp. 29-129.

44 Donald Maddox, *Le Motif de la lecture interrompue: Inferno V de Dante et le* Lancelot *en prose*, in Lancelot - *Lanzelet, hier et aujourd'hui: Pour fêter les 90 ans de Alexandre Micha*, a cura di D. Buschinger e M. Zink, Reineke-Verlag, Greifswald 1995, pp. 253-262, suggerisce la possibilità di una fonte di amore e morte attingibile allo stesso ciclo del Graal tramite il procedimento narrativo del *récit retrospéctif*, messo in atto peraltro dalla stessa Francesca narrante.

Istoria di Lancillotto del Lago dello Zambrini[45], che era a sua volta un riadattamento della traduzione italiana del *Lancelot* a stampa di Michele Tramezzino (Venezia 1558)[46]. Al d'Annunzio del resto non sfugge il noto problema che il passo dantesco solleva proprio intorno al *Lancelot* in prosa e al gesto del bacio (risolto, per fare un esempio, dall'Ottimo con un «Lancellotto fu baciato dalla reina Ginevra»), evidentemente edotto dai suoi informatori; non è facile tuttavia stabilire se egli riuscì a far tesoro, per la tragedia, anche dello studio di Paget Jackson Toynbee[47], in un giro di anni in cui il dibattito sul 'bacio' divamperà: immediatamente successivi alla prima rappresentazione di *Francesca*, sono infatti gli interventi di Vincenzo Crescini[48], di Francesco Torraca[49], ai quali seguiranno, in un momento più distanziato, Pio Rajna, Giuseppe Zingarelli e di nuovo il Crescini[50].

In ogni modo, la lettura in chiave tristaniana non è certo un'invenzione del d'Annunzio (come certa critica vuole vedere), che poté attingere a piene mani al Boccaccio delle *Esposizioni*, a sua volta basato su alcuni

---

45 Francesco Zambrini, *Dell'illustre et famosa historia di* Lancillotto *dal Lago. Alcuni capitoli a saggio*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1967 ('Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX').

46 *L'illustre, et famosa historia di Lancillotto dal Lago, che fu al tempo del re Artù: nella quale si fa mentione de i gran fatti, et alta sua caualleria, et di molti altri ualorosi cauallieri suoi compagni della tauola ritonda* [in Vinegia, per Michele Tramezzino, 1558]. Molti anni dopo la tragedia, in una lettera al suo traduttore francese Georges Hérelle, lo stesso d'Annunzio avrebbe fatto questa bellissima confessione: «J'espérais pouvoir me procurer le *Lancelot* en prose, qui n'a pas été réédité depuis les éditions du XVI siècle. J'aurais voulu citer le texte *exact* dans la scène du livre. Sans doute Francesca lisait le *roman français*, probablement un abrégé de Rusticien de Pise, en langue d'oïl». Cfr. *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Rocco Carabba, Lanciano 2004, p. 653. L'edizione americana della *Vulgata* fu in realtà di pochi anni successivi alla *Francesca* (O. H. Sommer, *The Vulgate Version of Arthurian romances*, 8 voll., Washington, Carnegie Institution, 1909-1913), mentre l'accenno a Rustichello da Pisa (del tutto arbitrario), potrebbe basarsi su alcune osservazioni del Toynbee (il quale da parte sua osservava che: «Dante, as may be gathered from the *De Vulgari Eloquentia*, i. 10, read the story of Lancelot in the Lingua Oil», cfr. Paget J. Toynbee, '*Dante* and the *Lancelot* Romance', in «Dante Studies and Researches», London, 1902, pp. 1-37: p. 8).

47 *Dante and the Lancelot Romance*..., pp. 1-37, che contiene un ampio brano del testo francese trascritto da manoscritti della British Library di Londra e della Bibliothèque Nationale di Parigi; la prima versione fu presentata al *Fifth Annual Report (1886) of the Cambridge (U.S.A.) Dante Society*, quindi ristampato in *Dante Studies and Researches*, Methuen, London 1902, e tradotto in italiano nel 1904: *Ricerche e note dantesche*, Zanichelli, Bologna 1899-1904.

48 Vincenzo Crescini, *L'episodio di Francesca*, Draghi, Padova 1902.

49 Francesco Torraca, *Il canto V dell'"Inferno"*, in «Nuova Antologia», CLXXXIV (1902), pp. 208-223.

50 Cfr. Andreoli, *Per la rilettura* cit., p. 493.

commentatori di Dante particolarmente attenti, sembra, ad una riabilitazione 'fiorentina' della eroica figura di Paolo Malatesta[51]. Un Boccaccio cui non era sfuggito comunque il possibile modello della storia terrena di Paolo e Francesca, riscritta con alcune aggiunte verisimili (ad esempio il matrimonio con l'inganno da parte dei parenti di lei, che in un primo tempo si era innamorata in modo 'naturale' del bellissimo Paolo). Il Boccaccio, reinventando la storia in una forma molto vicina ad una novella dal finale tragico, si congedava anche da un mondo di intrighi cortesi molto vicino al *Decameron*[52].

Gli elementi cavallereschi della tragedia vengono tutti salvaguardati e in un certo senso esaltati nel libretto che Tito Ricordi ricava da quel soggiogante testo teatrale, che il poeta, esule ad Arcachon, 'cede' infine al musicista nel marzo del 1912[53]. La riduzione del numero degli Atti e della parte dedicata alla carriera politica fiorentina di Paolo, l'eliminazione di molte figure secondarie tra cui Bannino[54] e la sfrondatura della scena del complotto contribuiscono senz'altro al rilievo conferito, anche musicalmente, ad almeno quattro nuclei tematici del libretto di particolare pregnanza per il tema cavalleresco-tristaniano, vale a dire:

1) il racconto del giullare (Atto Primo);
2) il vino «affatturato» (Atto Secondo, Scena 4);
3a) la lettura di Francesca 'sola' (Atto Terzo, Scena Prima);
3b) la lettura a due del *Lancelot* (Atto Terzo, Scena Quarta);
4a) la delazione di Malatestino (Atto Terzo, Scena Seconda);

---

51 Cfr. Luca Azzetta, *Vicende d'amanti e chiose di poema. Alle radici di Boccaccio interprete di Francesca*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII, 2009, pp. 155-170, in cui si sottolinea anche come gli stessi primi commentatori di Dante introducono il tema dell'inganno e delle nozze per procura, su cui si basa poi la 'novella' delle *Esposizioni.*

52 Sulla conoscenza e l'utilizzo del materiale narrativo del *Tristan* da parte di Boccaccio, cfr. Michelangelo Picone, *Il rendez-vous sotto il pino (Decameron VII, 7)* in «Studi e problemi di critica testuale», XXII, 1981, pp. 71-85; Daniela Delcorno, *Boccaccio e le storie di re Artù,* Bologna, il Mulino, 1992; Paolo Squillacioti, *Tristano risarcito e Folchetto vendicato: tracce di tradizione cortese in Decameron II 3 e IV 3*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVIII (2000), pp. 73-86.

53 Per le circostanze della riduzione e le fonti documentarie relative alla composizione dell'opera, si fa riferimento a: Patrizia Balestra, *La collaborazione Tito Ricordi - Riccardo Zandonai e la "Francesca da Rimini"*, Adda, Bari 1986; Emilio Mariano, *Riccardo Zandonai e Gabriele D'Annunzio*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 149-169.

54 Altri personaggi che 'scompaiono' sono: Alda, il Mercante, il Medico, l'Astrologo, il Balestriere, Aspinello Arsendi, Viviano dei Vivii, Bertrando Luro, Oddo delle Caminate, Foscolo d'Olnano, il fanticello, e i portatori di fiaccole (cfr. ancora Balestra, *La collaborazione...*, p. 17 e 22-23).

4b) il sogno di Francesca (Atto Quarto, Scena Seconda);
4c) la morte violenta (Atto Quarto, Scena Ultima).

Particolare risalto, anche musicale, all'interno di questo quadro ha, naturalmente, la scena della lettura del libro e del bacio, del quale è già stato ampiamente notato il colore tristaniano conferito dal d'Annunzio (basti pensare alle storie raffigurate nelle formelle della camera di Francesca). La lettura è presentata prima come una consuetudine, una pratica regolare e solitaria, ad alta voce, di Francesca:

> FRANCESCA [leggendo] E Galeotto dice: «Dama, abbiatene / Pietà.» «Ne avrò" dice ella «tal pietà, / Come vorrete; ma non richiede / Di niente... »
> [Le donne ridono. Francesca si getta su i cuscini di sciamito, torbida e molle.]
> GARSENDA Madonna, Come mai era tanto vergognoso / Il cavaliere Lancillotto?
> BIANCOFIORE Mentre la povera reina si struggeva / Di dargli quello ch'ei non dimandava!
> DONELLA Dirgli doveva: «O cavalier valente, / Vostra malinconia non val niente.»

Ma ecco che l'atmosfera, trasognata di Francesca e maliziosa delle donzelle, ispirata dai passi del romanzo, viene interrotta dalla coscienza di essere preda di un filtro velenoso da cui è impossibile liberarsi:

> FRANCESCA Ah, Smaragdi, che vino mi recasti / Quella sera, alla Torre Mastra, quando / La città era ad arme? Affatturato?
> LA SCHIAVA Dama, che dici?
> FRANCESCA Come se tu recato avessi un beveraggio / Perfido, il mal s'apprese Alle vene di quelli che ne bevvero, / E la mia sorte si rincrudelì.
> [...]
> FRANCESCA Su, lévati! / Non hai colpa, mia colpa. / Ah ragione mia, reggi / E non dare la volta! / Chi mi possiede? Un dèmone mi tiene. / Non so pregare, non so più pregare.

Paolo entra. I passi del romanzo che spettano a lui, dunque, sono letti dopo che Francesca si è mostrata consapevole dell'esito tragico del loro amore[55].

---

[55] Queste premonizioni di morte si ripresenteranno nell'Atto Quarto, dopo il sogno dei cani e prima dell'ultimo incontro con Paolo. Tristaniano è dunque lo stesso motivo del 'cuore mangiato' (presente anche nel sonetto dantesco *A ciascun'alma* posto in apertura della tragedia dannunziana), e che riemerge nel sogno di Francesca attraverso la reminiscenza della novella di Nastagio degli Onesti, di ambientazione ravennate. Il motivo, com'è noto, fa la sua prima apparizione nel romanzo in versi di Thomas:

> [Paolo s'accosta al leggio e si china sul libro.]
> PAOLO Ah la parola che i miei occhi incontrano! / E Galeotto dice: «Dama, abbiatene / Pietà» «Ne avrò» dice ella «tal pietà, / Come vorrete; ma non mi richiede / Di niente...» Volete seguitare?
> [...]
> PAOLO Leggiamo qualche pagina, Francesca! / [leggendo] «Certamente, dama» dice / Allora Galeotto, «ei non si ardisce, / Né vi domanderà mai cosa alcuna / Per amore, perché teme.» / Et essa dice . . . / [Paolo trae leggermente Francesca per la mano.] Ora leggete voi / Quel ch'essa dice. Siate voi Ginevra. / [Le loro fronti si avvicinano chinandosi sul libro.] / «Certamente...»
> FRANCESCA [leggendo] / «Certamente, dice essa, io gli prometto; / Ma che egli sia mio et io tutta sua, / E che emendate sien tutte le cose / Mal fatte...» Basta, Paolo.

Bisogna a questo punto rimarcare che l'ultima battuta di Francesca apporta un'ambiguità supplementare rispetto all'interpretazione, già complessa, del testo romanzesco. Le 'cose mal fatte' nel romanzo riguardavano l'offensiva che il principe Galeotto aveva mosso al re Artù, e che ora, in quanto amico (innamorato) di Lancillotto, ha il compito di annullare in cambio della resa della regina verso il cavaliere[56]. La disposizione delle bat-

---

cfr. Luciano Rossi, *Il cuore mistico pasto d'Amore: dal "Lai Guirun" al "Decameron"*, in *Studi provenzali e francesi 82* («Romanica Vulgaria Quaderni» 6), Japadre, L'Aquila 1983, p. 28-128; per la sua ripresa in Dante, cfr. Raffaele Pinto, *Il sogno del cuore mangiato (Vita Nuova III) e i due tempi di Beatrice*, in «Quaderns d'Italià» 13 (2008), pp. 29-52. Il desiderio feroce del fratello minore di Gianciotto, Malatestino, verso la cognata, che erotizza tutta la sua crudeltà, sottolinea un ambiente ambiguo, insidioso, di violenza primitiva, che ricorda i pretendenti di Isotta della versione di Thomas o i felloni e il nano Frocin del *Tristan* di Béroul (per approfondimenti si rimanda ancora a *Tristan et Iseut, les premières versions* cit.). Oltre, naturalmente, l'Andret del *Tristan* in prosa, del quale però qui si sorpassa ampiamente il semplice ruolo di delatore, tornando appunto al desiderio carnale dei *lauzengiers* delle versioni in versi: «*Orrore! Orrore!*» grida Francesca a Malatestino quando capisce che il prigioniero viene decapitato, e lui, 'bieco' come da didascalia, si congeda con «*Tal sia di voi, / ... o cognata, buon vespro!*»). La sua delazione sarà dunque anche la vendetta per un piacere fisico negato.

56 Questo il testo francese: «Ainsi, fait ele, l'otroi ge que il soit miens, et ge tote soe, et que par vos soient amandé li meffait et li trespas de covenanz». [Allora, fa lei, sono d'accordo che egli sia mio, ed io tutta sua, a patto che per opera vostra siano riparate tutte le offese e le violazioni] (ed. a cura di Elspeth Kennedy, *Lancelot do Lac. The non-cyclic...*, p. 348, 8-9). Sulla complessa (e imbarazzante per i lettori del tempo) figura psicologica di Galeotto, si vedano Simon Gaunt, '*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse': l'amore in tre nella letteratura medievale*, in *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale*, a cura di P. Odorico e N. Pasero, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 215-233; Arianna Punzi, *Quando il personaggio esce dal libro: il caso di Galeotto signore delle isole lontane*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, 2 voll., Viella, Roma 2014, vol. II, pp. 1395-1421.

tute nel libretto crea invece un'allusione a una colpa di Lancillotto (Paolo), che nella vicenda dei due amanti riminesi noi sappiamo essere la frode di Paolo nei confronti di Francesca (il perdono, peraltro, era già stato da lei accordato, poco prima del Padre Nostro: «Questo cimento / È il giudizio di Dio per la saetta. / Fratello in Dio, la macchia della frode / che hai sull'anima tua / Perdonata ti sia con grande amore», verso, quest'ultimo, ripreso come sappiamo nella scena del bacio da Paolo). In altre parole, l'opera moderna, volendo esplicitare ciò che Dante adombra soltanto, non fa che intorbidire ancora più le acque, nel nuovo contesto di stampo boccacciano.

Siamo giunti al celebre bacio. Qui, e sarà questa l'ultima osservazione, per il momento, su una lunga e complessa catena di passaggi che da un capolavoro porta ad un altro capolavoro (il che, a parte Verdi, non si verifica di frequente nel teatro d'opera), bisogna notare che la riduzione librettistica, proprio verso la conclusione del duetto (nella quale si noterà il forte contrasto tra testo romanzesco, dove era la regina Ginevra a dover baciare il cavaliere, e il gesto di Paolo, in accordo con la parafrasi dantesca), affida a Francesca, e non a Paolo, l'ultimo e cruciale passo del romanzo (e la didascalia relativa, lasciata intatta, stride leggermente col soggetto precedente):

Testo d'Annunzio:	Testo Ricordi:
PAOLO (seguitando, soffocatamente) «E si tirano da parte. / E la reina vede il cavaliere Che non ardisce di fare di più. / Lo piglia per il mento e lungamente / Lo bacia in bocca...» / Egli fa quell'atto istesso verso la cognata, e la bacia. Quando le bocche si disgiungono, Francesca vacilla e s'abbandona su i guanciali. Francesca! Francesca, con la voce spenta: No, Paolo! [fine Atto terzo]	FRANCESCA (seguitando soffocatamente): «E la reina vede il cavaliere / Che non ardisce di fare di più / Tra le braccia lo serra e lungamente / Lo bacia in bocca...» Egli fa quell'atto istesso verso la cognata, e la bacia. Quando le bocche si disgiungono, Francesca vacilla e s'abbandona su i guanciali. TUTTI (lontanissimo): Primavera! PAOLO: Francesca! FRANCESCA, con la voce spenta: No, Paolo

Anche questo, se vogliamo, si inserisce in una 'femminilizzazione' della vicenda di cui è invece responsabile Zandonai. La inevitabile esaltazione 'operistica' dell'eroina femminile[57] sublimata nella sua vicenda terrena dalla stessa vocalità sopranile 'pura' destinata ad una prima interprete come Tarquinia Tarquini. Nella prima parte del 1913, quando la composizione sta toccando il suo massimo fervore, la cantante è ancora impegnata in una tournée americana che decide però di interrompere, per ricongiungersi finalmente con Zandonai (che nel frattempo si è trasferito a Sacco di Rovereto per terminare il lavoro). È un momento sentimentalmente

felice, euforico, per il compositore, confortato anche dalla solida e costruttiva amicizia con Lino Leonardi, interlocutore ideale per una nuova teorizzazione melodrammatica del suo percorso creativo[58]. L'opera ritorna al filone tardo-romantico, di ascendenza wagneriana, e può recuperare un tristanismo che è allo stesso tempo però spogliato dei significati filosofici del modello tedesco.

Ma per chiarire questo concetto è meglio forse rifarsi alle parole di un musicologo come Renato Chiesa:

> In un testo come quello di D'Annunzio, con pieghe di atrocità e di crudezza ancora immerse nel bagno naturalista, questa prima componente ha un ruolo non secondario. Sfrondata la tragedia di tanti orpelli, anche splendidi, di un Duecento archeologico, il ritorno alla storia nuda, di amore e di morte, sia pure incorniciata fra finestre imbertescate e libri galeotti, subito riproponeva il magico triangolo romantico con il baritono cattivo, Gianciotto, e il quarto incomodo demoniaco trucemente dannunziano, vale a dire Malatestino dall'Occhio[59].

E se il piccolo contributo che lo stesso D'Annunzio sembra aver dato alla ricreazione librettistica è, forse non a caso, a vantaggio del protagonista maschile, quale omaggio tardivo alla tradizione wagneriana del *Tristan*[60], è comunque la figura della protagonista che, grazie a Zandonai, riesce infine a giustificare e a sublimare l'ingombro di una stratificazione davvero inusitata di modelli.

---

57 Per altre osservazioni in questo senso cfr. Vincenzo Borghetti, Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge*, *D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, EDT, Torino 1998, pp. 19-20.

58 Si veda ancora per tutto questo Mariano, *Riccardo Zandonai e Gabriele D'Annunzio...*

59 Renato Chiesa, *Le matrici linguistiche e la posizione di "Francesca da Rimini"*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R.Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 171-187: 173-174.

60 Ci si riferisce alla riscrittura dei celebri versi affidati a Paolo nell'Atto Terzo: «nemica ebbi la luce, / amica ebbi la notte» (cfr. Fabrizio Nicolini, *I libretti delle opere di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte...*, pp. 105-117).

Costantino Maeder

FRANCESCA DA RIMINI DA DANTE A ZANDONAI. ALCUNE OSSERVAZIONI SU UNA METANARRAZIONE OTTOCENTESCA

Abstract - There are certain stories that have sharply marked the collective imagination of entire periods and amongst the most important for the modern world we find the Expulsion from Paradise, the myths of Faust and Don Juan, and the story of Griselda. But in the XIXth and early XXth centuries, we also find Francesca da Rimini whose story, made famous in the western world by Dante in his *Inferno,* is proposed again and again in countless variations. The tragedy by D'Annunzio and the libretto by Tito Ricordi are set against a complex network of intertextual references. The stage versions of *Francesca da Rimini* were very popular from the very beginning: in the XIXth century the tragedy by Pellico (1818) starts a long series of works on the same subject. Following this, there are many operas, mostly based on Felice Romani's libretto: Feliciano Strepponi (1823), Paolo Carlini (1825), Saverio Mercadante (1828), Antonio Tamburini (1836). Later, Sergej Rachmaninoff (1906), Luigi Mancinelli (1907), Emil Ábrànyi (1912), Franco Leoni (1914), George Henry Boker (1853), Jan Neruda (1860), Francis Marion Crawford (1902), Stephen Phillips (1902) or Giovanni Alfredo Cesareo (1906, with a preface by Pirandello) write tragedies. And naturally, there are versions in prose, such as the novel by Epaminonda Provaglio or that by Ernst von Wildenbruch (1897). There are also many visual works, for instance those by Ary Scheffer (1835 and 1855), Gustave Doré (1857) or Auguste Rodin (1888) as well as symphonic poems such as those by Pëtr Il'ich Tchajkovsky (1876), Arthur Foote (1890), Antonio Bazzini (1889). This succinct list shows that *Francesca da Rimini* somehow mirrors questions which deeply affected the XIXth and early XXth centuries. D'Annunzio and Ricordi play around with cultural memory, not only making use of Dante, but also taking on a controversial stance when faced with the many cultural references so well-known throughout the western world. Ricordi and D'Annunzio work with what is today called politextuality in *Francesca da Rimini* and their two versions are of particular interest as they are almost the last revivals of *Francesca da Rimini*. But, as with the myth of Griselda, which had been the inspiration for so many works, and had achieved such great popularity in the XIXth and early XXth centuries in the west, the general public gradually lost interest in Francesca after the work by Zandonai.

1. Introduzione

Quando Gabriele D'Annunzio compose la sua *Francesca da Rimini* e Tito Ricordi poi la ridusse a libretto per Zandonai (1914)[1], la storia dei due amanti era talmente diffusa in tutto l'occidente che in realtà tale scelta ossessiva può stupire un lettore di oggi. La tragedia suscitò un *succès de scandale* il 9 dicembre del 1901[2], anche se fu un fallimento finanziario, soprattutto per la Duse[3]. L'opera di Zandonai fu accolta con entusiasmo sia in Italia, sia all'estero. Il testo di D'Annunzio riscosse un successo di stampa non insignificante: sulla copertina dell'edizione de *I Malatesti*[4] del 1903 – la trilogia che apre con *Francesca da Rimini*, seguita da *Parisina* e *Sigismondo Malatesta* – si indica che furono vendute già 26 mila copie, solo due anni dopo la prima della tragedia. Nel 1907 James Stuart Blackton filmò *The Two Brothers*, basato sul testo di D'Annunzio[5].

Le due versioni della *Francesca*, la tragedia di D'Annunzio e l'opera di D'Annunzio, Ricordi e Zandonai vanno studiate come punti d'arrivo di un lungo percorso letterario e culturale complesso e stupefacente, talvolta irritante, che inizia a cavallo tra Sette e Ottocento[6]. Conoscendo le appro-

---

1 Tito Ricordi non si riappropria, detto in senso lato, di D'Annunzio, ma usa essenzialmente le forbici, mantenendo dunque i costituenti discorsivi, stilistici, l'impianto di D'Annunzio, senza modificarne il testo, come avviene ancora nell'Ottocento quando i libretti devono suddividere il testo poeticamente nelle varie sezioni che compongono una *scena e aria* (cioè recitativo, tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta, ecc.). La sua *Francesca* si avvicina a quello che è chiamato *Literaturoper*, cioè un'opera che si basa su un testo letterario senza alterarlo.

2 Cfr. Donald L. Hoffman, *Isotta da Rimini: Gabriele D'Annunzio's use of the Tristan legend in his 'Francesca da Rimini'*, «Quondam Et Futurus», vol. 2, n. 3, 1992, p. 45.

3 Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore/attrice fra decadentismo e modernità,* «MLN», 117(1), gennaio 2002, p. 149. D'Annunzio aveva fatto spendere alla Duse 400.000 lire per poter creare una messinscena storicamente verosimile (Peter Levine, *Reforming the Humanities. Literature and Ethics from Dante through Modern Times,* Palgrave MacMillan, New York 2009, pp. 133-134).

4 Gabriele D'Annunzio, *I Malatesti*, Treves, Milano 1903.

5 Nel 1910 Blackton rifece una *Francesca* (con gli stessi attori), ma seguendo il testo di George Henry Boker (Giuliana Nuvoli e Maurizio Regosa, *Storie Ricreate: Dall'opera Letteraria al Film,* Torino, UTET Università, 1998, p. 332), mentre nel 1908 Mario Marais produsse in Italia un'altra *Francesca da Rimini* per il cinema. Cfr. Tabea Kretschmann, *Höllenmaschine/Wunschapparat: Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes* Divina Commedia, Transcript Verlag, Bielefeld 2012, p. 166. Seguiranno poi *Francesche* di Ugo Falena (1912), Mario Volpe e Carlo Dabbani (1922), Aldo de Benedetti (1926) e infine Raffaele Materazzo (1950).

6 Cfr. nota 16.

priazioni[7] precedenti, spesso ignorate oggi, e dopo un'analisi approfondita dei due testi, nonostante molti pregiudizi di carattere etico ed estetico a proposito dei manierismi del pescarese, si costata che *Francesca da Rimini* è un capolavoro, dalla concezione geniale, accattivante e complessa, dove proprio l'apparente leziosità e il preziosismo lessicale e spettacolare sono funzionali e necessari all'economia del testo. A proposito di Zandonai e dell'opera Adriana Guarnieri sottolinea che l'operazione di appropriazione è riuscita:

> [S]i tratta in entrambi i casi [*Fedra* di Pizzetti e *Francesca da Rimini*] di organismi globali ben articolati e omogenei, dove musica testo scena e vocalità collaborano alla pari. Nel rapporto tra libretto (o dramma) e musica non c'è incomprensione né dislivello, come avviene invece, in modi diversi, in altre formulazioni musicali della teatralità dannunziana, originale o adattata[8].

La storia di Paolo e Francesca non è più produttiva oggi, cioè non si rigenera con sempre nuove occorrenze, tranne qualche sparsa ripresa occasionale. Ma ai tempi di D'Annunzio Francesca era onnipresente, a livello popolare e non solo, così come oggidì zombie, licantropi o vampiri popolano la narrativa (soprattutto la Young Adult Fiction), le produzioni televisive e il cinema. Che cosa avrà interessato i lettori, gli spettatori e gli autori europei a tal punto da relegare in secondo piano altre storie simili come *Tristano e Isotta*[9]? Allo stato attuale della ricerca, anche filologica[10],

---

7 Esistono molti termini poco efficaci e trasparenti per parlare di un fenomeno fondamentale in campo letterario. Spesso si parla di adattamenti, di trasposizioni o di riduzioni. Altri preferiscono parlare di transcodifica o di traduzione intersemiotica. In tutti questi termini traspare l'idea che la fonte va imitata e salvata. In altre parole tali termini implicano il concetto di *fedeltà*, oggi rifiutato dalle teorie dell'adattamento. Termini come trascodifica intersemiotica, inoltre, sembrano indicare che il passaggio dalla prosa al libretto d'opera, a mo' d'esempio, è solo una questione di traduzione. In realtà sappiamo tutti che non è possibile trasporre un testo in modo fedele da un genere all'altro. Il termine *di-s-crittura* rende meglio la complessità del fenomeno. Chi scrive rinvia sì all'ipotesto («di-» nel senso di doppio), ma nel contempo lo trasforma, lo cambia, lo può addirittura *negare* («dis-» di distruggere). Appropriazione probabilmente è un termine più efficace ed evocatore: chi si appropria di un testo, lo cambia, lo fa suo.

8 Adriana Guarnieri, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000, pp. 235-236.

9 Cfr. Hoffman, *op. cit.*, a proposito dell'influsso del mito di Isotta in D'Annunzio.

10 A livello di ecdotica e ricostruzione, l'Ottocento, rispetto al Medioevo e il Rinascimento, è stato negletto: molti repertori in linea consentono almeno di accedere a innumerevoli pubblicazioni dell'Ottocento irreperibili fino a poco tempo fa, ma rimane tuttora difficile avere una visione complessiva della letteratura (e cultura)

è difficile rispondere in modo scientificamente valido a questa domanda retorica, ma come ipotesi iniziali, legittimate da prime impressioni di lettura, si possono annoverare i punti seguenti:

a) la presunta storicità (e veridicità) dell'episodio è percepita come un valore aggiunto rispetto a storie mitiche simili che rinviano alla passione, al tradimento, all'amore, alla morte e alla forza manipolativa dell'arte, come *Tristano e Isotta* (non a caso citati nella *Francesca*), le cui origini si perdono nella notte dei tempi;
b) l'apparente ingiustizia della punizione divina che contrasta con visioni umanistiche e cristiane coeve richiede un riesame dell'episodio;
c) l'innocenza perseguitata (nella maggioranza delle versioni Francesca è – tecnicamente – innocente, cioè non ha commesso adulterio fisicamente) è un problema sempre più discusso nell'Ottocento;
d) la posizione della donna, sottomessa al sistema patriarcale ed incapace di realizzarsi, cioè di vivere i propri desideri[11], comincia ad essere sentita come ingiusta;
e) l'ineluttabilità del proprio destino (e questo riguarda anche gli uomini, e non solo il mondo femminile), l'essere *fremdbestimmt* e eterodiretti, preoccupano sempre di più gli scrittori e il pubblico del Romanticismo;
f) l'ingiustizia religiosa e sociale intrinseca che contraddistingue la vita quotidiana di tutti gli individui esige una disamina (anche iconoclasta) della cultura e della società coeva;
g) il matrimonio, nelle classi altoborghesi (e non solo), è tuttora essenzialmente un contratto economico.

Questi punti determinano gran parte delle appropriazioni di *Paolo e Francesca*. Si nota come la ricerca della verità, ad esempio a livello lessicale ma anche propriamente storico (la lotta fra ghibellini e guelfi, la storia dei Malatesta e dei Polenta), si accentua sempre di più (all'eccezione della mistica *Françoise de Rimini* di Thomas su libretto di Barbier e Carré). Nelle versioni italiane si sovrappongono anche piani parabolici che esigono dal

---

dell'epoca. Basti pensare all'importanza dell'opera per la mediazione culturale, per la disseminazione, e soprattutto per il suo contatto diretto con un vasto pubblico. Solo pochissimi libretti di quel periodo sono oggi diffusi (la stragrande maggioranza delle partiture sono scomparse). Ci si concentra su quelli ormai canonici per Verdi, per Rossini o per Bellini e Donizetti, compositori celebri, ma che costituiscono solo una piccola minoranza fra tutti quelli che hanno prodotto spettacoli all'epoca.

11 Non è un caso che un altro racconto largamente diffuso all'epoca, sui palcoscenici, in musica e in narrativa, sia la *Griselda*, cfr. pag. XXX.

lettore e dallo spettatore coevo di interpretare le appropriazioni in chiave patriottica e risorgimentale.

Ma la fortuna di Paolo e Francesca è ancora più affascinante ed enigmatica se si nota che in realtà la stragrande maggioranza delle versioni *nega* l'ipotesto di Dante e la sua condanna di Francesca (1255-1285), almeno a un primo livello, optando per la versione romanzata proposta da Giovanni Boccaccio nel suo commento alla Commedia.

2. Metanarrazioni

Le righe laconiche di Dante (V, 73-142)[12] su Francesca hanno suscitato un interesse tale nell'Ottocento e nel primo Novecento che si può sostenere rappresenti una delle *metanarrazioni* più importanti, o *métarécit* nei termini di Lyotard[13], per quell'epoca e per il contesto culturale occidentale. Stephens[14] formula l'ipotesi che preoccupazioni esistenziali di una società trovino immagini e forme simboliche sotto fogge di storie tradizionali di ogni sorta, offrendo un'eredità culturale soggetta al condizionamento sociale e alla modifica attraverso l'interazione di molteplici riappropriazioni, di nuove versioni. Una *grand narrative* si basa su un pre-testo che ogni nuova occorrenza riscrive, riafferma, distrugge, rivede. Secondo la visione di Stephens, una metanarrazione rinvia a una *metaetica* che caratterizza la società. Si può congetturare che la 'stagione delle Francesche' costituisca una sincronia culturale occidentale: Francesca ha dominato per un secolo e mezzo la letteratura europea e americana. Dal palcoscenico al romanzo e alla poesia, dalla pittura alla scultura, dalla musica al cinema, ovunque si ritrova Francesca. Non a caso è molto presente all'opera, genere popolarissimo non solo in Italia. Come mai, nel primo Ottocento, inizia questo straordinario successo per poi scomparire lentamente dopo la prima guerra mondiale? Recentemente un autore francese, Jacques Tournier, ha scritto un romanzo dal carattere biografico[15] e si può anche accennare alla canzone

---

12 All'interno dell'economia della *Commedia*, l'episodio di Francesca è lungo, se confrontato con altri, ma rispetto a quello che succede nelle versioni teatrali, così ampliate a livello di fabula, invece non si può che constatare la concisione e la reticenza magistrale di Dante.

13 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

14 John Stephens e Robyn McCallum, *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional story and metanarratives in Children's Literature*, Garland, New York 1998, p. 3 e *passim*.

15 Jacques Tournier, *Francesca de Rimini*, Seuil, Paris 2010.

Paolo e Francesca dei New Trolls contenuta in *Ut,* uscito nel 1972. Si tratta però di occorrenze sparse che non rispecchiano lo straordinario successo delle *Francesche* dell'Ottocento e del primo Novecento[16]. L'episodio deve necessariamente aver toccato un tasto particolare presso autori e pubblico, sia quello raffinato e colto, sia quello popolare. Si può addirittura affermare che Dante, nell'Ottocento, è essenzialmente *Francesca da Rimini*, anche se alcune persone colte avevano letto tutta la Commedia e certi sapevano recitare alcuni versi a memoria[17].

---

16 Ecco un succinto elenco di *Francesche* liriche e drammatiche. Per le arti figurative un simile elenco non ha senso: in un lavoro di seminario in letteratura, studenti nostri hanno trovato più di 50 quadri e sculture che si ispirano al passaggio di Dante. E si trattava di ricerche superficiali.
Vincenzo Pieracci scrive nel 1791 una *Francesca*, pubblicata a Firenze presso Luchi il 1798. Nel 1801 esce la versione di Edoardo Fabbri. In poesia va ricordato *A Dream, after Reading Dante's Episode of Paulo and Francesca* di John Keats (1819, pubblicato nel 1820). Abbondano i libretti. Felice Romani scrive una *Francesca* nel 1823, per Feliciano Strepponi, Vicenza. Questo libretto riscuoterà un grande successo. Molti compositori se ne serviranno nei decenni successivi: 1825 Carlini per Napoli (1828), Mercadante per Madrid (1829), Massimiliano Quilici per Lucca (1831), Giuseppe Staffa per Napoli. Ecco qui una cernita di altri compositori che hanno proposto delle *Francesche*: Pietro Generali (Paolo Pola, Venezia, 1829), Fournier-Gorre (Livorno, 1832), Francesco Morlacchi (1836, non eseguito), Antonio Tamburini (Rimini, 1836), Emanuele Borgatta (Genova, 1837), Gioacchino Maglioni (Genova, 1840), Eugène Nordal (Linz, 1840), Salvatore Pappalardo (Genova, 1840, non eseguita), Hermann Goetz (completata da Ernst Frank, 1875-77), Antonio Cagnoni (Antonio Ghislanzoni, Torino, 1878), Ambroise Thomas (Jules Barbier et Michel Carré, 1882), Sergej Rachmaninov (Mosca, 1906), Luigi Mancinelli (Bologna, 1907), Emil Ábrányi (1912), Franco Leoni (1914), Primo Riccitelli (su versi di Pellico, 1896-1903).
Ma anche a teatro è molto presente. Così si trova una *Francesca* di Bernardo Bellini nel 1820. Nel 1850 Paul Heyse, primo premio Nobel tedesco (1910) scrive *Francesca von Rimini. Tragödie in fünf Acten,* tre anni più tardi sarà la volta dell'americano George Henry Boker. Ecco una breve cernita di autori di drammi ispirati a Francesca: Jan Neruda (1860), Stephen Phillipps (1902), Francis Marion Crawford (1902, tradotto in francese da Marcel Schwob), Eduard Nápravník (San Pietroburgo, 1902), Nino Berrini (1924). In musica vanno ricordati poemi sinfonici di Čaikovskij (1876), Arthur Foote (1890), Antonio Bazzini (1889), Paul von Klenau (1913), ma anche *Francesca da Rimini ("Farò come colui che piange e dice")* di Gioacchino Rossini,1848. La lista andrebbe facilmente ampliata. Ma già quest'elenco mostra la capillare diffusione di Paolo e Francesca.

17 Se diamo un'occhiata al teatro e all'opera lirica, probabilmente i luoghi che principalmente rivelano quello che interessa il grande pubblico, notiamo che vi figurano essenzialmente solo tre figure dantesche: Ugolino, Pia de' Tolomei (l'alter ego di Francesca) e Francesca. E anche in questo caso le riappropriazioni dei primi due sono quasi inesistenti, se confrontati con Francesca. Cfr. in proposito Adrian La Salvia, *Dantes* Göttliche Komödie *im Musiktheater,* in *Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*, a cura di Albert Gier, University of Bamberg Press, Bamberg 2001, pp. 253-282.

Non a caso, Fedele Romani afferma nel 1894 che

> Avrei potuto intitolare questo breve studio, per ragione dell'argomento principale di esso, anche *Francesca da Rimini*; ma non ò voluto, perché chi sa quanti nel vedere, nelle vetrine dei librai, una pubblicazione con questo titolo, avrebbero fatto un versaccio di nausea e tirato via diritto per la loro strada, borbottando: – Roba vecchia![18].

Non meraviglia che D'Annunzio, sempre attento a quello che piace al grande pubblico e lo intriga, presenti anch'egli una *Francesca*.

Queste prime indicazioni additano una lacuna fondamentale negli studi non solo dell'italianistica. La storia della ricezione di *Francesca* è tutta da scoprire, anche perché filologicamente non è stata studiata a fondo:

> No literary critic or drama anthologist who has published thus far, in English, has adequately indicated the true popularity of the story, and several have set forth in print statements or implications that should be corrected[19].

Questo vale per tutto l'Ottocento. Basta leggere il regesto di Farinelli[20] e consultarne l'indice dei nomi per capire come l'Ottocento, complesso ed eccezionalmente ricco, fosse ben diverso da quello che si legge nelle storie della letteratura italiana o della musica italiana moderne. La memoria culturale, tuttora fortemente impregnata di idee risorgimentali, patriottiche e nazionalistiche[21], continua a condizionare l'immagine odierna dell'Ottocento, dominata dall'idolatria dei grandi nomi e da scelte estetiche precise, ma che non riflette la situazione concreta dell'epoca. Recuperare i testi di quell'epoca, già solo tutta la librettistica, la forma letteraria più importante per la diffusione culturale, permetterebbe di rivedere le idee che oggi abbiamo su questo secolo importante: non è anodino conoscere quali testi e quali autori francesi e tedeschi, a mo' d'esempio, godevano davvero dei favori del pubblico[22].

---

18 Fedele Romani, *Ombre e corpi. Il secondo cerchio dell'* 'Inferno' *di Dante. La figura, i movimenti e gli atteggiamenti umani nella* Divina commedia *e nei* Promessi sposi, Lapi Editore, Città di Castello 1901 [1894], p. XI.

19 Claude R. Flory, *Rimini Revisited: The Francesca Theme in Drama*, «Comparative Literature Studies», *13*(1), 1976, p. 22.

20 *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario, 1860-1880*, a cura di Giuseppe Farinelli, IPL, Milano 1984.

21 Usiamo il termine di *memoria culturale* come esposto da Astrid Erll, *Towards a Conceptual Foundation of Cultural Memory Studies*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di A. Erll e A. Nünning, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2008, pp. 1-15.

22 Grazie a repertori online (Google Books, Openlibrary, Gallica.fr, ecc., si possono

Una metanarrazione rinvia a un *pre-testo* che sta alla base di versioni, racconti, narrazioni, opere e che è espressione di un'ideologia, di un sistema di valori che rimane più o meno identico, al di là della manifestazione discorsiva e narrativa. Una metanarrazione può in quel senso rinviare a *traumi*, cioè a eventi o problemi filosofico-esistenziali che traumatizzano una società e stanno alla base di reazioni culturali e sociali che possono protrarsi anche per più generazioni: si pensi alla *Shoà* e all'impatto su Israele e gli ebrei in genere, ma anche sulla letteratura tedesca, o agli esperimenti con l'elettrico[23] che alla fine del Settecento mettevano in crisi l'universo di valori di un cristiano medio, confrontato con la possibilità che l'uomo si sostituisca a Dio, ormai forse del tutto inutile se non inesistente. Queste domande fondamentali non possono essere risolte in un solo testo. Il trauma è caratterizzato proprio dall'impossibilità di poter trovare le parole che consentono di esprimere, di capire e di trasmettere quello che ha colpito i traumatizzati, l'incapacità di rendere ciò che è più intimo senza banalizzare[24]. In altre parole, il *dover* rinarrare, che fonda proprio la metanarrazione implica che non si è in grado di *trovare* le parole giuste per spiegare o addirittura sanare quello che disturba, inficia, turba una società. Non è azzardato ipotizzare che l'episodio di Francesca rinvii a un trauma che sconvolge la società dell'Otto e primo Novecento[25]. Una conseguenza sintomatica di un trauma (culturale/sociale) è il riscrivere, il rinarrare, il ricreare, senza che ciò debba essere *manifesto* sul piano discorsivo. La figura dell'eroe incompetente, tipica nell'opera ottocentesca, poi ripresa

---

almeno trovare i PDF di molte opere letterarie, ma anche di critica, storia e altro, non più edite da più di un secolo, ma fondamentali per capire quell'epoca.

23 Nel 1792, Luigi Galvani pubblica il *De viribus electricitatis in motu muscolari* che illustra alcuni esperimenti condotti durante gli anni ottanta su rane morte.

24 Per gli studi sul trauma, cfr. ad esempio Cathy Caruth, *Trauma : explorations in memory*, John Hopkins University Press, Baltimore 1995; Cathy Caruth, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, John Hopkins University Press, Baltimore 1996; Chiara Conterno, Daniele Darra, Gabriella Pelloni, Marika Piva e Marco Prandoni, *Il trauma nella letteratura contemporanea. Percorsi possibili*. «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2 (2013), pp. 219-230; Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore 2014.

25 Altre *grand narratives* caratterizzano quest'epoca. Quella più vicina alla Francesca è Griselda, storia che ha avuto un successo popolare sin dall'apparizione del *Decamerón* nel Trecento. Entro pochi anni venne riproposta in catalano, latino, tedesco, inglese, francese, danese, olandese, rivisitata da Petrarca, Chaucer o Perrault. L'importanza per la cultura occidentale della fanciulla non può essere sottovalutato. In Inghilterra ha contribuito a insegnare la *Stiff upper lip*. E come Francesca, anche Griselda è scomparsa dall'attenzione popolare (e intellettuale) fra le due guerre mondiali. Altri miti moderni in auge all'epoca, come Faust e Don Giovanni, rimangono invece attuali.

nella figura dell'inetto nei romanzi a cavallo tra Otto e Novecento ne è un esempio: a livello discorsivo le fabule possono essere situate ovunque, nel Medioevo, nella Parigi dell'Ottocento, ai tempi dei romani e dei celti, ma a livello profondo le trame sono identiche.

Riscrivere, rimediare (cioè trasformare qualcosa in un altro 'mezzo'), riproporre, tutto ciò è un atto dinamico e creativo. Ogni appropriazione che contribuisce alla vitalità di una metanarrazione è una 'riscrittura', ma è anche un rifiuto, una 'discrittura'. Nel caso della *Francesca da Rimini*, la dimensione metanarrativa non è nascosta, nel senso che la veste discorsiva è sempre la stessa: la storia sembra *evidente*, la riscrittura *ovvia*, l'ipotesto è quello di Dante. Qual è la ragione di tale *riscrittura* e quale è il trauma che tematizza, invece, è per natura meno palese.

La lettura delle moltissime riappropriazioni di Francesca, partendo da Jacopo Alighieri (1289-1348), Giovanni Boccaccio (1313-1375) fino a Crawford o a Ambroise Thomas (1882, su libretto di Carré e Barbier), rivelano un altro elemento interessante che suscita perplessità, oltre alla stupefacente presenza di Paolo e Francesca in quell'epoca. Benché in molte prefazioni o anche nel testo drammatico stesso gli autori citino versi della Commedia o rinviino a Dante Alighieri, si constata che le riappropriazioni *negano*, *ripudiano* il fiorentino: le necessarie espansioni ed addizioni, nonché le omissioni e tagli derivano da Boccaccio o da Leigh Hunt e altri scrittori dell'Ottocento. Si tratta spesso di elementi che non c'entrano affatto con l'ipotesto dantesco. Proprio questo *rifiuto* di Dante è peculiare delle riappropriazioni.

3. L'ipotesto dantesco

Dante, in pochi versi (sempre rispetto alle riappropriazioni ottocentesche), accenna a infiniti mondi narrativi possibili, ma rimane essenzialmente e volutamente nel vago per molti aspetti che un lettore (e gli autori che più tardi si approprieranno di Francesca) desidererebbero che fossero chiariti, approfonditi. In altre parole: da un lato il racconto dantesco rimane misterioso poiché *ri-chiede* un lavoro interpretativo attivo, dall'altro è considerato *insufficiente* da parte dei lettori, avidi di spiegazioni, di certezze e di emozioni.

Nella *Commedia* Dante oppone a personaggi mitici o storici, personaggi che sono, più o meno, contemporanei. Questi personaggi sono noti, hanno un nome, sono chiaramente ancorabili nello spazio e nel tempo. La loro biografia è ricostruibile grazie a innumerevoli documenti storici. Il primo personaggio che sembra noto e contemporaneo a Dante si trova

nel canto V[26]. Dante personaggio vi incontra due ombre. Mentre l'ombra femminile parla, Dante la riconosce: si tratta di una certa Francesca, ma significativamente non specifica né il casato né l'ancoraggio spazio-temporale preciso[27].

La seguente breve analisi di questo passaggio arcinoto e cardinale di Dante serve a mettere a fuoco alcuni costituenti che saranno o omessi o ripresi/ampliati/menomati nelle appropriazioni seguenti, elementi che non rispettano la reticenza programmatica e voluta di Dante.

È solo al quinto canto che Dante e Virgilio, dopo aver varcato il Vestibolo degli ignavi e poi il limbo, sono confrontati con il primo gruppo di peccatori propriamente detti: i colpevoli di lussuria. Virgilio indica a Dante alcuni personaggi mitici come Elena, Achille, Semiramide, Cleopatra, Tristano, o Didone. Dal verso 70 al verso 72 Dante spiega la sua reazione emotiva dopo aver ascoltato le esposizioni di Virgilio: si sente smarrito e prova pietà[28]. Finisce quindi la prima parte dove Dante è passivo, paziente, riceve informazioni che riguardano il passato, sostanzialmente mitico-letterario, anche se alcuni di questi personaggi furono considerati anche storici. Ora Dante agisce: chiede al mantovano di poter parlare con due ombre che volano insieme, così leggere. È proprio la *differenza* che attira il suo interesse, dunque un atteggiamento cognitivo tipico di noi esseri umani. L'*alterità* (movimenti, suoni) attira l'interesse di un soggetto esperiente. Dante nota probabilmente qualcosa come una *dissonanza cognitiva*. Si trova nell'inferno: le altre anime soffrono, ma due stanno insieme e paiono diverse. Virgilio gli conferma che la coppia vorrà certamente parlargli. Infatti, i due si avvicinano subito. L'anima che nel seguito sarà identificata come Francesca si rivolgerà a Dante, mentre quella maschile, la cui iden-

---

26 Nel canto terzo c'è un probabile riferimento a un personaggio contemporaneo a Dante: si potrebbe trattare di Papa Celestino V. Come nel caso di Francesca, il testo non dà indicazioni precise: Dante afferma solo che si tratta di un'ombra che ha fatto il «gran rifiuto» (*Inf.*, III, v. 60).

27 Non a caso, nella *Commedia* esiste un personaggio simile. Si tratta di Pia che Dante incontra nel quinto canto del purgatorio (altro parallelismo formale) dove si trovano le anime che indugiarono a pentirsi o lo fecero solo in punto di morte. I lettori coevi hanno subito identificato tale Pia con una de Tolomei di Pisa, ma come nel caso di Francesca, non esistono prove storiche, a differenza di quello che è il caso per altri personaggi della *Commedia.* E qui si nota la differenza, già a livello di linguaggio: Pia è contrita, e a livello di linguaggio è davvero cortese, non solo formalmente. Chiede sì a Dante di ricordarsi di lei una volta tornato tra i vivi, ma solo quando si sarà ripreso dalle fatiche del viaggio. Si tratta di inezie, ma il fatto che Pia si sia pentita prima della morte, è secondo la dottrina cattolica, la ragione della sua salvezza.

28 Cfr. nota XXX.

tità resterà oscura, tacerà durante tutto l'episodio. Stupisce la padronanza linguistica e retorica che sfoggia la voce femminile: si nota il predominio e l'uso spigliato e rodato di stilemi stilnovisti quando parla dell'amore che l'ha portata alla condanna eterna. Mostra una padronanza di tali concetti e di tale lessico che deve risultare da una lunga prassi.

Il canto V può essere segmentato nel modo seguente:

1: Dante e Virgilio varcano il secondo Cerchio e incontrano Minosse che giudica le anime dei colpevoli.
2: Dante e Virgilio vedono coloro che popolano il secondo Cerchio: i lussuriosi – il mantovano presenta dei personaggi mitico-storici.
3: Incontro con Francesca e una seconda ombra. Peccatori del passato prossimo, coevo.
    A1: Dante chiede a Virgilio di poter rivolgersi alle due ombre.
    A2: Dante rivolge la parola alle due ombre
        B1: – *Captatio benevolentiae* dell'anima femminile.
            – Le due anime sono state assassinate.
            – Cenno al luogo di nascita della voce femminile.
            – Sono stati assassinati da un congiunto.
    A3: Dante interrompe l'anima. Ha capito che si tratta di Francesca. Le chiede turbato le circostanze che l'hanno indotta a commettere il peccato mortale.
        B2: Francesca dà la colpa alla lettura di un testo letterario che li avrebbe indotti a baciarsi (e andare oltre, come lascia intendere la metafora usata dalla donna).
    A4: Dante sviene, travolto dalle emozioni.

Fine del canto.

Poche sono le informazioni che possono essere dedotte dal passaggio, poche le passeggiate inferenziali sul contesto politico e sociale. L'anima sarebbe nata «su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci sui» (vv. 97-98) e sarebbe stata assassinata da un parente (v. 107) insieme con il suo amante col quale sta sempre ancora nell'inferno, in eterna fedeltà. All'inizio del sesto canto (v. 2) Dante rivela che i due peccatori sono «cognati». Dante ascolta l'anima nella sezione B1. La sola scelta di parole gli consente di identificarla. Si tratta di Francesca. Ma quando l'interrompe, notiamo che l'ombra non ha identificato Dante e dunque non l'ha conosciuto in vita. In circostanze simili nella *Commedia*, invece, altri interlocutori riconoscono il poeta. Il testo indica che le parole consentono a Dante di riconoscere una persona ovviamente nota, ma certamente non per essere stata ammazzata da un congiunto: il femminicidio (e la violenza in genere) era diffusissimo. Dante è turbato, come conferma il passaggio A3, «oh lasso» (v.112). In

altre parole: la parola 'lasso' si riferisce a lui stesso. Non può concernere né Virgilio o l'ignoto amante né Francesca (semmai sarebbe 'lassa'). Dante continua le sue riflessioni sottolineando i «dolci pensieri, il disio che menò i due al doloroso passo». Si rivolge di nuovo a Francesca chiedendole che cosa l'ha indotta a commettere il peccato mortale. La donna spiega in B2 che un pomeriggio stava sola con il suo futuro amante all'aperto. Leggevano insieme un libro, innocentemente, e mentre leggevano s'innamorarono a causa del libro che li ha sedotti. Le loro labbra si avvicinano, e da quel momento in poi non hanno più letto, una metafora che suggerisce che i due hanno fornicato. Dante, a quel punto, sviene dalle emozioni, dalla «pietà» come afferma, parola che all'epoca non voleva dire, secondo Sapegno, ma anche Dante e Boccaccio stesso, 'compassione', ma il fatto che forti passioni travolgono la persona che prova pietà, il che riguarda dunque la persona esperiente stessa[29]. Qui termina il canto. Nel canto successivo, Dante si trova già trasportato al prossimo girone.

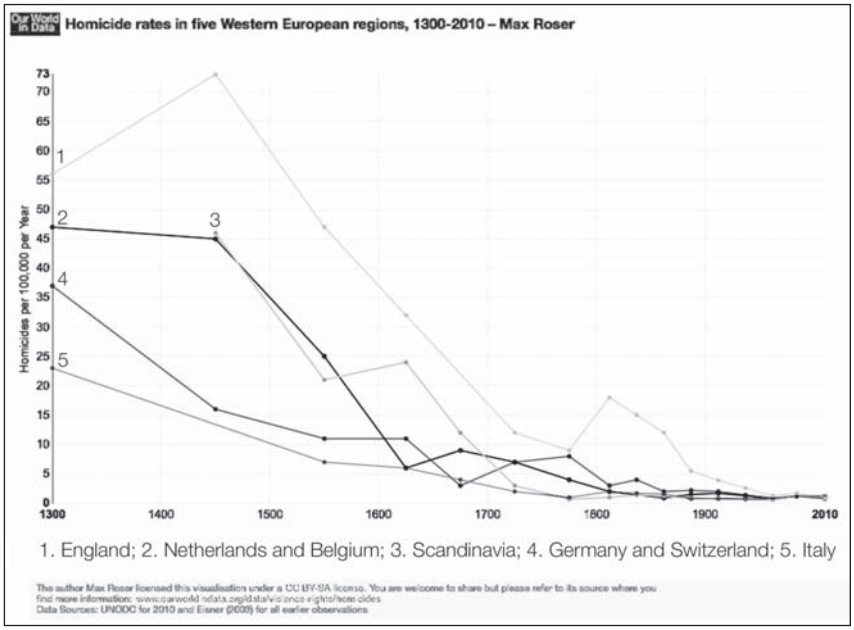
Ma ricapitoliamo alcuni costituenti del testo dantesco che riguardano le omissioni palesi. Da nessuna parte si parla di Rimini. All'epoca (e ancora oggi) ci sono più bocche dove il Po s'immette nell'Adriatico. Francesca era (ed è) un nome molto comune, a differenza di Ermenegilda o Giselda. Non si precisa che il marito ha trucidato i due. Potrebbe anche trattarsi del padre o di un fratello di Francesca che perpetrano il crimine: infatti nella Caina[30] si trovano coloro che hanno ammazzato congiunti, e non solo fratelli. Dante, all'inizio del Canto VI, precisa che si tratta di cognati, ma questo all'epoca non voleva necessariamente dire che la seconda ombra fosse il fratello del coniuge: il termine poteva riferirsi a consanguinei, congiunti della stessa stirpe.

Se si pone che Dante si riferisse a fatti storici, allora va ricordato che il femminicidio era normale all'epoca (nel primo Rinascimento le morti

---

29 Dante Alighieri, *La Divina Commedia,* a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1985, nota a p.59; Lanci, Antonio: Voce 'pietà', in *Enciclopedia Dantesca* (1970), consultata il 5 novembre 2016, www.treccani.it/enciclopedia/pieta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. Giovanni Boccaccio spiega: «'Pietà mi vinse e fui quasi smarrito'. In queste parole intende l'autore d'ammaestrarci che noi non dobbiamo con la meditazione semplicemente visitar le pene de' dannati; ma, visitandole e conoscendole, e conoscendo noi di quelle medesime per le nostre colpe esser degni, non di loro, elle dalla giustizia son puniti, ma di noi medesimi dobbiamo aver pietà, e dover temere di non dovere in quella dannazione pervenire, e compugnerci ed affliggerci, accioché tal meditazione ci sospinga a quelle cose adoperare». *Comento alla divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Domenico Guerra, vol. II, Laterza, Bari 1918, p. 35.

30 Secondo Francesca, l'assassino si trova nella Caina, *Inf.* V, 107: «Caina attende chi a vita ci spense».



violente erano cinquanta volte più frequenti di oggi: intorno al Cinquecento, ad esempio, in Italia c'erano in media 73 omicidi su 100.000 abitanti, oggi si è a 2 o 3 all'anno. Ancora nell'Ottocento si arrivava fino a 20 omicidi all'anno, sempre su 100.000 abitanti[31]). E non solo i mariti erano colpevoli. Nella logica della famiglia dell'epoca tutti i parenti potevano/dovevano lavare presunte onte. Si pensi alla novella di Lisabetta da Messina e il basilico narrata nel *Decameron* (IV, 5) per un riferimento letterario. Non solo, la *Commedia* non rivela chi fosse l'amante. Nessun elemento testuale ci permette di identificarlo. Questa *reticenza* di dare informazioni è fondamentale. In altre circostanze, i personaggi storici sono chiaramente identificabili. Ma qui non è il caso, proprio per volontà autoriale. In altre parole, Dante autore sposta il fuoco dalla 'storicità' e dalla 'cronaca' a dimensioni per lui più importanti nell'economia della *Commedia*. Ci si deve chiedere che cosa è messo in risalto e soprattutto perché Dante è sconcertato e scosso e come e perché ha saputo identificare la vittima, poiché il fatto di

31 Cfr. Max Roser, (2014, Feb 22), *Homicides,* consultato il 12-2-2015, su http://ourworldindata.org/data/violence-rights/homicides/. I dati si basano su Manuel Eisner, *Long-Term Historical Trends in Violent Crime*, «Crime and Justice», 30 (2003), pp. 83-142. doi: papers3://publication/uuid/6786DAB5-6DE1-4E19-8D41-313097A-3DAAE e su UNODC, 2010).

sangue, in quanto tale, non può essere stato sufficiente, dato la frequenza e la normalità di tali eventi[32].

La trama sarà ridotta, ma al contempo il comportamento linguistico della donna[33] è *ridondante* e *rivelatore*: si serve in modo marcato del linguaggio del Dolce stil novo. Il suo atteggiamento dimostra che Francesca è un personaggio dominante, che non ostenta alcun segno di contrizione o di tristezza e che dà la colpa ad altri: ad esempio alla forza dell'amore o al libro «galeotto». La ragazza cita tutti gli stilemi e i concetti della filosofia amorosa del Dolce stil novo, quasi alla stregua di una ragazzina d'oggi che cita le parole di canzonette o di successi della musica pop internazionale come se fossero prodotti filosofici che esprimono le ultime verità. Francesca non ha *capito* l'essenza della poesia o dà ad intendere che lei crede che Dante possa essere ingannato da un tale discorso: non va dimenticato che chi comunica si fa un'immagine del suo interlocutore, crea i suoi interventi (anche subconsciamente) in funzione di quello che s'immagina essere il suo interlocutore[34]. Proprio la sua reazione dimostra la ragione della sua dannazione[35]. La scelta lessicale della donna nonché i contenuti dimostrano che era colta e probabilmente di estrazione sociale alta e avida consumatrice di quello che fu l'avanguardia poetica dell'epoca.

La storia della ragazza deve essere nota, perché Dante la riconosce grazie a poche parole. Ma ciò non spiega perché il vate svenga. Certamente non prova *compassione* per i due: commetterebbe un peccato anche lui, le due anime sono dannate e non si può contraddire Dio[36]. È indubbiamente curio-

---

32 Se teniamo conto della koinè interpretativa che si deve trattare di Francesca da Polenta (probabilmente morta intorno al 1280), proprio a causa della frequenza alta di assassini e omicidi in quell'epoca, su tutto il territorio italiano, è poco probabile che l'adulterio sia stato così 'eccezionale' da fare ricordare con così pochi elementi quello di Francesca, avvenuto ben prima.

33 Nei termini della pragmatica linguistica si può dire che quest'elemento *ripetitivo* forma una *agrammaticalità* voluta. Francesca, nella sua risposta, dà troppe informazioni, a livello stilistico, in modo tale da suscitare implicature in chi l'ascolta. Francesca non si mantiene alle massime della conversazione, e così induce un lettore/ascoltatore, e dunque Dante personaggio stesso, a chiedersi come mai lo fa, che cosa veicola questa trasgressione stilistica.

34 In scienze cognitive e in psicologia si parla di ToM, *Theory of mind*, cioè la facoltà di attribuire conoscenze, credenze e passioni ad un'altra persona e la capacità di poter distinguere l'*io* dal *tu*. Cfr. anche Lisa Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus 2006.

35 Cfr. in proposito Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1979, p. 68; Peter Levine, *Why Dante Damned Francesca da Rimini*, «Philosophy and Literature», nr. 23 (1999), «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 52 (2004), pp. 127-142, in primo luogo pp.131-133.

36 Cfr. Levine, *Reforming the Humanities...*

so, prova anche empatia, ma non pietà, in senso moderno (cfr. nota 19). Il testo è volutamente ambiguo e poco chiaro. O per dirlo in termini poetici[37]: il testo ci fornisce tutto quello che è necessario alla sua comprensione. La sua reticenza è voluta. Anche il *non-dire*, il *rifiuto*, è importante. Come già accennato non sappiamo nulla del casato di Francesca, non sappiamo chi abbia ammazzato i due e perché: erano sposati? Si trattava di una ragazza che si è data all'amante prima di sposarsi, disonorando la famiglia? Perché Dante ha riconosciuto Francesca?

Il passaggio intero ha un valore prettamente metapoetico e riguarda proprio Dante personaggio. Dante nel primo canto non riesce a salvarsi, a salire la collina. È potenzialmente dannato in eterno, se dovesse morire in quel momento, senza confessarsi. E qui, nella prima parte del testo in cui incontra i primi veri peccatori, peccatori che hanno commesso peccati mortali che giustificano la dannazione eterna, è confrontato con Francesca che è stata sedotta dalla poesia, dal Dolce stil novo, dai testi che potevano essere di Dante stesso. Il vate riconosce la sua colpa (o una delle sue colpe). Non a caso interrompe Francesca: vuole sincerarsi del perché sono stati dannati. E la risposta è chiara: leggendo testi poetici. Dante è sconvolto, è stato confrontato con una sua colpa importante, quella di aver indotto persone a peccare e a dannarsi: non a caso, al verso 112, si serve della parola 'lasso' per riferirsi a sé stesso. La reticenza di Dante ha come funzione principale quella di mettere in esergo la sua propria colpa, e non quella di 'spiegare' un personaggio (forse) storico e più o meno contemporaneo. Non è un caso che ciò avvenga proprio subito dopo aver messo piede nel primo girone di dannati[38].

4. Lo zampino di Boccaccio

Dante sarebbe volutamente rimasto vago per rispetto dei Polenta che lo avevano accolto alla loro corte durante il suo esilio. Ma rimane il fatto che nulla in Dante consente una identificazione positiva del personaggio. Ricostruzioni storiche mostrano che tra il 1283 e il 1286 scompaiono riferimenti documentati su Paolo il Bello e sulla cognata Francesca. Dante non aveva potuto conoscere di persona Francesca. Semmai Dante aveva forse conosciuto Paolo quando questi fu capitano del popolo a Firenze nel

---

37 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Cornell University Press, Ithaca e New York, 1975.

38 Cfr. Perkell, *op. cit.*, p. 133sgg.

1282. Forse aveva sentito parlare dell'assassinio durante l'esilio a Ravenna, decenni dopo l'evento, se mai tale crimine è avvenuto[39]. Dati storici non esistono, e all'epoca un simile fattaccio avrebbe suscitato reazioni, soprattutto a livello comunale. La scomparsa di due persone, di cui una assai importante, Paolo, avrebbe lasciato tracce in documenti. Il primo documento storico è di Marco Battagli che probabilmente riprende proprio quello che ha sentito da Dante o dal figlio[40]. I primi commenti alla *Commedia* sono parchi di notizie. Jacopo Alighieri (il quale non ha potuto aver conosciuto Francesca di persona poiché nato intorno al 1289. Si trovava con il padre a Ravenna tra il 1315 e il 1322 e forse ha sentito rumori o racconti di un fattaccio avvenuto trent'anni prima) afferma in poche parole:

> Essendosi degli antichi infino a qui ragionato, di due modernamente si segue, de' quali l'un fu una donna nominata monna Francesca figliuola di Messer Guido da Polenta, cioè Guido vecchio da Polenta di Romagna, e della città di Ravenna, e l'altro Paolo d'i Malatesti da Rimini, la quale essendo del fratello del detto Paulo moglie, il quale ebbe nome Gianni Isciancato, carnalmente con lei usando, cioè col detto suo cognato, alcuna volta insieme, dal marito fur morti[41].

Il primo testo che davvero offre a un lettore curioso (e 'pigro') tutto quello che desidera sapere e che forse ha anche narrativamente 'adornato' la trama – o addirittura *inventato* – si trova nel commento di Boccaccio alla *Commedia*, edito e pubblicato nel Settecento[42] e dunque noto a scrittori come Pellico e Leigh Hunt. Nato nel 1313, Boccaccio non può aver conosciuto Francesca morta ben prima della sua nascita, se crediamo nell'identificazione. Molti studiosi, come Barolini[43], mostrano come in realtà tutta la documentazione storica si fondi essenzialmente sulla storia di Boccaccio, senza che documenti coevi dimostrino i fattacci. Proprio

---

39 Dante fu infatti ospitato da Guido Novello da Polenta, il (probabile) nipote di Francesca. Cfr. Jay Ruud, *Critical Companion to Dante. A Literary Reference to His Life and Work,* Facts On File, New York 2008, p. 15.

40 Secondo Teodolinda Barolini, *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender*, «Speculum», Vol. 75, No. 1 (Jan., 2000), p. 1, il primo documento storico indipendente che riguarda Francesca è di Marco Battagli, 1352, redatto trent'anni dopo la morte di Dante.

41 Jacopo Alighieri, *Chiose alla cantica dell'*Inferno *di Dante Alighieri*, a cura di Giulio Piccini, Firenze, Bemporad, 1915, p. 62.

42 Giovanni Boccaccio, *Il Comento sopra la Commedia di Dante Allighieri con le annotazioni di Antonio Maria Salvini*, a cura di Antonio Maria Salvini, Firenze, 1724. Quest'opera fu riedita più volte fino a metà Ottocento.

43 Barolini, *Dante and Francesca da Rimini...*, pp. 1-28.

in quell'epoca un simile doppio assassinio non sarebbe affatto passato inosservato nelle cronache, soprattutto tenendo conto di tutti i dettagli che Boccaccio poi fornirà a più o meno 80 anni di distanza. Che alcuni elementi della versione romanzata di Boccaccio possano essere corretti o vicini alla realtà è comunque possibile perché Jacopo Alighieri tornò a Firenze e poté dunque incontrarsi con Boccaccio e riferire quello che aveva sentito di seconda mano a Ravenna. Ma la messe di dati in Boccaccio è più avvicinabile alla sua produzione narrativa, al suo estro controcorrente e decostruzionista *ante litteram*, che da un lato condanna sì la coppia, ma offre tanti elementi che gli autori dell'Ottocento, soprattutto d'oltralpe, hanno colto per opporsi alla condanna di Dante (e dunque a un'interpretazione religiosa considerata barbara e sorpassata).

Nella prima parte delle sue esposizioni sul canto quinto, Boccaccio presenta il testo e i vari personaggi citati per poi narrare nella seconda parte una storia per certi versi parallela, alternativa. Senza negare la colpa di Francesca – anche nel commento il fiorentino asserisce che Francesca si trova giustamente all'Inferno – Boccaccio racconta tutto quello che Dante ha volutamente omesso e che anche il figlio ha taciuto offrendo in questo modo un ancoraggio spazio-temporale concreto. Dà dei nomi ai personaggi. Chiarisce la situazione attanziale, offre una narrazione logica, coerente e circostanziata. Le città di Rimini e di Ravenna sono in guerra. I signori delle due città però vogliono concludere un trattato di pace. Per sigillarlo decidono che la figlia di Guido da Polenta sposi Giovanni de' Malatesti. Per evitare problemi – lo sposo, un temuto condottiero, è sciancato e la ragazza, sicura di sé, ama il bello – si decide di organizzare un matrimonio per procura affinché non salti il patto. Il fratello Paolo il Bello deve fungere da tramite. Francesca se ne accorgerà solo la mattina dopo che le nozze saranno state consumate.

Il testo di Boccaccio introduce il discorso politico che nell'Ottocento dominerà le scene del teatro: l'inganno nei confronti di Francesca è legittimato dalla volontà di pace e dall'importanza sociale del patto tra le due famiglie e le due città. Va ricordato che all'epoca, matrimoni, specialmente tra grandi casate, avevano il carattere di un contratto che si stipulava per questioni di convenienza politica o economica o sociale: l'amore in senso 'romantico' c'entrava ben poco. Che Boccaccio fornisca un racconto che indirettamente condanna tale prassi, non deve sorprendere alla luce del *Decameron*.

In altre parole, Boccaccio offre quegli spunti che nell'Ottocento saranno ripresi e ampliati, anche se lui condanna Francesca, come Dante:

a) l'inganno di Francesca;
b) il carattere libero e forte di Francesca;

c) la relazione speciale con il cognato, Paolo;
d) il marito rozzo, probabilmente sciancato, guerriero, e soprattutto non "poetico";
e) la dimensione etica, politica e sociale della transazione;
f) la predisposizione al bello della ragazza;
g) l'innocenza di Francesca, una pedina in un gioco che lei è costretta ad accettare;
h) il fatto che la 'tresca' tra Paolo e Francesca è scoperta per delazione (un servitore in Boccaccio, Malatestino in D'Annunzio);
i) la morte di Paolo e di Francesca con il dettaglio che Paolo non può fuggire perché rimane impigliato ad una cataratta.

Rimane pertanto sconcertante (e nel contempo intrigante) come tanti studiosi, quando analizzano il brano di Dante, continuino in realtà a riferirsi a Paolo e alla truce storia di Boccaccio, mai menzionato e volutamente taciuto da Dante, decisione importante, anche perché non possiamo essere certi che sia davvero stato così. I poeti e i loro testi vanno presi sul serio.

5. Le tendenze nell'Ottocento: Silvio Pellico e James Leigh Hunt

Il dramma di Pellico[44] e il poema di Leigh Hunt[45] contengono in nuce tutto quello che determinerà la sincronia culturale definita da Francesca. A prima vista, entrambi presentano una damigella innocente. Sulla scia del Boccaccio si soffermano sull'inganno subíto da Francesca. Questa è senza colpa: in altre parole non commette adulterio. Certi atti possono forse accennare a una possibile infedeltà, però manca la malizia e l'inganno: un bacio è solo un bacio, e in alcune appropriazioni i due non fanno altro che guardarsi. James Leigh Hunt, inoltre, si sofferma su lunghi elenchi (ad esempio sull'arrivo di Paolo che in pratica corrisponde a tutto il primo canto e in D'Annunzio al lungo finale del primo atto), ma anche alla ubertà di dettagli che si nota in D'Annunzio che traspone la ricerca iperrealistica e post-verista in auge all'epoca al dramma storico[46].

---

44 Pellico scrisse la tragedia tra il 1813 e il 1815. La prima ebbe luogo al teatro Re di Milano il 18 agosto 1815. *Opere di Silvio Pellico da Saluzzo*, Tipografia delle Muse nel Mercato di Mezzo, Bologna 1821.

45 Leigh Hunt, *The Story of Rimini: A Poem*, stampato da T. Davison per J. Murray, London; W. Blackwood, Edinburgo e Cumming, Dublino 1816. Lo stesso anno sarà pubblicato anche negli Stati Uniti: Leigh Hunt, *The Story of Rimini a Poem*, Wells and Lilly M. Carey, Boston e Philadelphia 1816.

46 Come nel caso di Boito e Verga (quest'ultimo pagò di tasca propria i costumi per

In Leigh Hunt l'innocenza di Francesca è sottolineata anche a livello escatologico: lei non può essere condannata alle pene eterne! A differenza della versione "vulgata", Francesca non viene uccisa (per sbaglio o consapevolmente) dal marito. Dopo l'assassinio di Paolo, lei si reca nella sua stanza e inizia a pregare finché muore. Leigh Hunt, parlando in altro contesto di Amleto sottolinea che una persona che prega non può finire all'inferno[47]. Ciò dimostra che tale fine è programmatica e che Leigh Hunt volutamente rifiuta Dante. Altrettanto importante è il discorso politico che permea entrambi i testi. In Romani[48], che scrisse un'altra Francesca influentissima, e in quasi tutti gli altri autori, si nota che la componente politica è preponderante. Ed è proprio qui che si notano le prime incrinature importanti nell'apparente innocenza di Francesca. Se tecnicamente l'adulterio può essere scusato a causa dell'inganno ed in altri casi l'adulterio non ha avuto luogo (se un bacio non è già un peccato mortale), ciò nonostante Francesca, nelle versioni italiane è colpevole.

Elemento fondamentale per capire questa "incrinatura" è quella metanarrazione che possiamo chiamare dell'eroe incompetente. Questa permea gran parte della lirica italiana (e non solo). Francesca fa parte della classe dirigenziale ed è una donna. In quanto tale ha anche dei doveri, non solo nei confronti della famiglia e delle strutture patriarcali, ancora più "maschiliste" nella letteratura piccolo borghese dominante all'epoca del Romanticismo in Europa[49], ma anche nei confronti della società. Matrimoni, in tali costellazioni, sono anche atti politici e sociali. Nel caso di Francesca, si sigilla un patto tra due città inimicate, tra due fazioni nemiche (i Polenta sono dei guelfi, i Malatesti dei ghibellini che passano proprio in quell'epoca alla fazione guelfa e si oppongono ai ghibellini Parcitati a Rimini).

Cavalleria rusticana) D'Annunzio non si occupò solo del testo, ma anche della messinscena. Così volle ad ogni costo una messinscena storicamente vera: persuase Eleonora Duse a pagare 400.000 lire – una somma enorme all'epoca – per ottenere, anche a livello di messinscena, verosimiglianza storica: «D'Annunzio even wanted the woodcarvings and armor to be made by specialists in antiques. His stage directions called for many touches of authenticity: for example, 'twin horned headdresses' and 'tall distaffs' would shine in the sun», in Levine, *Reforming the Humanities*..., pp. 133-134.

47 Leigh Hunt, *Characters of Shakspeare'* [sic] *Plays: Hamlet,* in *Leigh Hunt's London Journal*, voll. I e II, C. Knight, London 1834, p. 38.

48 In questo lavoro non sarà possibile tracciare le interdipendenze tra i testi, ad esempio i prestiti/rifiuti/contaminazioni che si notano tra Pieracci, Pellico, Romani, Pola e tutte le altre varianti.

49 Cfr. in proposito, ad esempio, Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body*, *Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992.

Che Francesca sia stata ingannata è anche dovuto al fatto che lei non è interessata al bene comune e che le due famiglie ne sono consapevoli. Si nota in Pellico, in Romani e nella maggioranza degli altri autori principalmente italiani, che Francesca, dopo il matrimonio, tenta di rispettare i patti, consapevole della dimensione sociale e politica della sua unione e dunque dei suoi doveri. Ma altrettanto frequente è il fatto che tutti notano che lei è infelice, benché non di rado pretenda il contrario. Detto in altro modo: a livello razionale e linguistico, Francesca si sforza di svolgere il suo ruolo, tenta di rispettare le norme deontiche; il suo corpo e il suo comportamento non linguistico invece rivelano il suo rifiuto. Francesca non è in grado di nascondere il suo stato d'animo, il che sarebbe invece richiesto dalla situazione politica e dunque dalla sua responsabilità civica e sociale. Non a caso, Giovanni, ma anche il padre, nella maggioranza delle versioni soprattutto italiane prima di D'Annunzio, tentano di capire le ragioni della mestizia della giovane. Oltre a loro due, anche inservienti, damigelle e altri personaggi, s'immaginano ragioni che spesso non mettono in dubbio la fedeltà, proprio perché questo non è concepibile da un personaggio che *dovrebbe* per rispetto familiare e responsabilità politica e sociale pensare al bene della comunità. Così Giovanni, malgrado la reputazione di essere violento e poco empatico, s'immagina ragioni verosimili perché Francesca è infelice: amerebbe qualcun altro; si attribuisce la colpa della freddezza di Francesca; le mancherebbe Ravenna o proverebbe ribrezzo per Paolo, che in molte versioni è l'assassino del fratello di Francesca. In altre parole, tutti, anche Giovanni, *leggono* correttamente il comportamento fisico di Francesca che tradisce l'infelicità. E questo è una colpa. Malgrado il bene sociale (pace per tutti), non riesce a trattenere le proprie voglie: il corpo la tradisce, le sue reazioni emotive la trascinano alla disgrazia. A differenza degli eroi metastasiani che in genere riescono a reprimere le passioni 'personali' per il bene della società (e poi provano felicità proprio perché la società approfitta della decisione altruista del sovrano, per cui alla passionalità amorosa non si oppone tanto la ragione, ma la passionalità euforica dell'aver pensato ad altri), qui Francesca non è in grado di reprimere le passioni personali a favore del bene comune.

Ma lo stesso vale anche per Giovanni e Paolo. Lungi dal vedere il matrimonio come contratto sociale, cadono entrambi nel tranello passionale egoista. La decisione di ammazzare Paolo e Francesca non avviene per ragioni politiche, ma per l'onore ferito e soprattutto per amore. Molte versioni suggeriscono che anche Giovanni si è innamorato di Francesca e che rinuncerebbe addirittura alla sua presenza a Rimini pur di vederla felice. Questa dimensione però non è condivisa in tutta la sincronia culturale: di là dalle Alpi, Francesca è spesso considerata innocente, anche quando

fornica. Si celebra non di rado l'amore eterno e si condanna l'inganno. Traspaiono già prime forme di femminismo, come nel caso delle Griselde dell'Ottocento? In Leigh Hunt, l'assassinio dei due comporta un cambiamento in Giovanni: a causa del rifiuto che lo fa soffrire e poi a causa della morte della giovane, diventa un essere empatico che consente infine che i due amanti vengano tumulati insieme.

Questo è ancora più evidente nella versione di Carré e Barbier, il libretto musicato da Ambroise Thomas[50]. A differenza di altri testi drammatici, i due librettisti tentano di rendere tutto l'episodio e il co-testo. Sembrano dunque rispettare l'ipotesto di Dante, da un punto di vista superficiale. Così vediamo all'inizio Dante perso nella Selva oscura. Poi si presenta la storia che a grandi linee ripropone la trama del Boccaccio. Lo scioglimento invece è un'aggiunta fondamentale. Dante e Virgilio sono mossi e sconvolti dall'amore che provano le due anime e soprattutto dalla punizione eterna. Ma proprio in quel momento si apre il cielo, e i due, ottenuto il perdono divino (poiché anche Dio sbaglia [!?]), sono accolti in paradiso.

Tendenzialmente si nota che di là dell'arco alpino si tende a rifiutare la crudeltà di Dante, così come afferma anche Leigh Hunt nelle pagine dedicate a Paulo (sic!) e Francesca in alcune pagine del suo *The Italian Poets*[51], mentre in Italia Francesca continua ad essere considerata colpevole, non

---

50 Ambroise Thomas, Jules Barbier, Michel Carré, *Françoise de Rimini.* Opéra en quatre actes avec prologue et épilogue. Riduzione per pianoforte e canto, Heugel et fils, Paris, n.d. [1882].

51 Leigh Hunt, *The Italian Poets. Translated into English Prose. Containing a summary in prose of the poems of Dante, Pulci, Boiardo, Ariosto, and Tasso. With comments, occasional passages versified, and critical notices of the lives and genius of the authors,* Derby, New York 1861, pp. 519-525.
Nick Havely, *Dante*, Blackwell, Malden e Oxford 2007, pp. 180-182, soprattutto a pagina 182 nota come i romantici (d'oltralpe, essenzialmente) rifiutavano il punto di vista teologico per una lettura che sottolineasse il potere dell'amore e dunque l'intrinseca innocenza della giovane. «Leigh Hunt took a special interest in the historical background to *Inferno*, V, which forms the inspiration for the poem *The Story of Rimini*, but his later *Stories from the Italian Poets* (1846) show that his critical opinion on the *Divine Comedy* was not in line with contemporary approaches to Dante and, on the contrary, reflected reservations more commonly expressed in the eighteenth century. Thus, he finds fault with Dante's use of different genres and especially with the fact that 'in one and the same poem, [he] speaks of the false gods of Paganism, and yet retains much of its lower mythology' (Hunt, *Stories from the Italian Poets*, 2 vols, I, Chapman and Hall, London 1846, p. 42). Hunt's rejection of Dante's system of Infernal punishments, however, finds him in agreement with Shelley and Blake, and like them he reproaches Dante: 'But it will be said that Dante did all this out of his hate of cruelty itself, and of treachery itself. Partly no doubt he did. But see how the notions of such retribution react upon the judge and produce in him the bad passions he punishes'» (Hunt, *Stories from the Italian Poets* [...], p. 65).

tanto per aver commesso peccati mortali, ma per essere stata incapace di arginare le proprie voglie a favore di disegni politici e sociali più importanti.

6. D'Annunzio e Ricordi

D'Annunzio non è certo noto come autore modesto che si sottomette al magistero di altri[52]. Attinge senza remore ad altri autori per vendere i suoi prodotti. Gran parte delle *Novelle della Pescara* trovano il loro spunto in racconti di Maupassant, senza che l'*imaginifico* lo menzioni. D'Annunzio non si appropria solo di Dante, ma di tutta la produzione ottocentesca e coeva. Può essere un caso, ma certamente si tratta di un elemento aneddotico interessante: D'Annunzio ed Eleonora Duse hanno passato alcuni mesi a Corbignano, un borgo dove abitò – e forse nacque – Giovanni Boccaccio. Lì avevano pure soggiornato o vissuto Mark Twain, Edward Hutton, Bernard Berenson, ma in primo luogo James Leigh Hunt, l'autore della *Story of Rimini*. E non è un caso che oltre la contaminazione boccacciana già esposta si trovino riferimenti anche al Decamerón (il sogno di Francesca ricorda la novella di Nastagio degli Onesti) e ad autori del Dolce stil novo. Il gioco dei cenni ed ammiccamenti intertestuali espliciti è particolarmente sviluppato nella poetica del pescarese.

La *Francesca* di Zandonai e Ricordi (presentata 13 anni dopo la prima della tragedia) presenta i cinque atti di D'Annunzio, compattando il quarto e quinto atto in uno solo bipartito[53]. Ricordi rispetta le caratteristiche stilistiche e contenutistiche dell'ipotesto dannunziano. Per certi versi si avvicina alla *Literaturoper*. I suoi interventi si limitano essenzialmente a tagli, ma rispettano l'assetto metrico[54]. Sia in Ricordi sia nell'ipotesto saltano all'occhio alcuni elementi: il linguaggio, l'esasperata passionalizzazione, l'ubertà scenografica (così come resa nelle didascalie), l'iper-precisione storica, la

---

52 La boutade di Petrolini è rivelatrice: «Lo sai perché D'Annunzio è andato in Francia? Per esser più di Dante che fu poeta di... vino, mentre lui sarà poeta di champagne».

53 In realtà non ci fu una collaborazione tra D'Annunzio e Ricordi/Zandonai. Questo spiega anche la freddezza di D'Annunzio, dopo il primo entusiasmo. Per Zandonai si sarebbe trattato in primo luogo di una scelta di mercato. Cfr. in proposito Guarnieri, *Musica e letteratura* ..., p. 232-233.

54 Ricordi interviene in primo luogo sulla lunghezza, ma mantenendo i versi, lo stile, la trama. Anche se riduce le *dramatis personae*, soprattutto i personaggi secondari, propone sempre ancora un testo ricco, caratterizzato dall'abbondanza di personaggi. A livello di strutturazione in atti si nota, come già detto, che il quarto atto corrisponde al quarto e quinto atto di D'Annunzio. Ma anche qui, Ricordi segue da vicino l'ipotesto.

presenza di elementi che già annunciano scene d'azione hollywoodiane: si pensi alla battaglia del secondo atto, con frecce che attraversano la scena (come del resto era già uso nel Seicento – si pensi al *Totila* di Legrenzi, 1677 –, ma poi evitato nei secoli successivi).

In primo luogo domina un iperrealismo, sublimemente evocatore ed estetizzante che esaspera il già dominante storicismo delle varianti precedenti. D'Annunzio, come prima Boito, ha fatto delle ricerche approfondite per ricostruire l'epoca di Francesca: e questo include il linguaggio e la storia[55]. Così è il primo che cita personaggi storici, oltre a Paolo, Francesca, il padre Guido e Giovanni. In molte digressioni spiega il contesto politico e sociale. Elucida anche come funzionano armi esotiche, usa spesso un linguaggio oscuro perché per volontà di precisione storica opta per la parola corretta, ma ormai in disuso per oggetti ormai dimenticati, mentre autori precedenti preferivano un linguaggio più chiaro e vicino all'uso della lingua comune. Non solo, molti elementi della trama, ad esempio il bisticcio tra Bannino e Ostasio, nel primo atto di D'Annunzio, rinviano a fatti storici precisi[56].

Ma se a differenza di libretti dell'Ottocento che in modo più ovvio si scostavano dagli ipotesti perché dovevano rispettare le ingiunzioni della censura (politica e religiosa), ma anche a causa delle imposizioni della strutturazione musicale in scena e aria nonché il discorso parabolico risorgimentale, Ricordi si limita ad accorciare, ma non riscrive la trama e il discorso. Si constata però che gli interventi sono lungi dall'essere innocui. Ricordi chiaramente sottolinea determinati contenuti a scapito di altri grazie ai tagli. In Ricordi identifichiamo quattro atti che mettono in esergo quattro momenti importanti. Il primo atto ne presenta due. Nel primo si assiste all'attesa di Paolo. Le donzelle di Francesca si divertono e prendono in giro un menestrello che verrà poi cacciato da Ostasio, il fratello

---

55 E forse non è un caso che D'Annunzio fosse legato all'epoca ad Eleonora Duse cui dedica la *Francesca*. Fu la musa di Boito prima di lasciarlo per il pescarese. Boito, ad esempio nel *Nerone* (pubblicato come opera a sé stante nel 1901), ma già prima in altri libretti (*Mefistofele,* 1868, *Gioconda,*1876), aveva iniziato a ricercare parole rare, storiche, a consultare trattati e testi antichi per ricostruire dei mondi iperrealistici, ma pur sempre deprecando proprio l'illusorietà dell'arte, in netta contraddizione con quello che in genere si pensa di lui, ma anche di D'Annunzio. Il reale vince sempre, l'arte, l'immaginazione è solo un sogno etereo.

56 In questo caso si accenna al fatto che l'Ostasio della generazione successiva ammazzò Bannino, suo zio, signore di Cervia, fratello di Francesca. Cfr. la voce Ostasio da Polenta nel *Dizionario biografico degli italiani*, volume 84 (2015), www.treccani.it/enciclopedia/ostasio-da-polenta_res-ae1dc89c-d48e-11e5-b181-00271042e8d9_(Dizionario-Biografico)/, consultato il 27 novembre 2016.

di Francesca. Nella seconda parte invece appare Francesca, turbata, che alla fine vedrà Paolo, il presunto sposo. Il secondo atto ha luogo dopo il matrimonio. Siamo a Rimini, durante una battaglia dei Malatesti contro i Parcitate. Francesca, attirata dalla battaglia, chiede lumi ai soldati. Arriva Paolo, ma Francesca non si ritira. I due si parlano e Francesca gli rimprovera l'inganno, ma ciò nonostante rimane, esponendosi al pericolo. Recita un padre nostro. Paolo colpisce Ugolino Cignatta. La battaglia è vinta. Arriva Giovanni. Arrabbiato e zoppicante, ma contento della vittoria. Purtroppo Malatestino, il fratello minore è stato ferito all'occhio. Francesca lo cura, e si capisce che anche lui prova qualcosa per la cognata. Paolo lascerà Rimini per Firenze: è stato nominato Capitano del popolo. Il terzo atto presenta il momento in cui Paolo e Francesca leggono insieme nel *Tristano*. Come nel primo atto vediamo prima le donzelle di Francesca divertirsi. E come nel secondo atto, anche qui la storia continua dopo un lasso di tempo notevole, ma non precisato. L'ultimo atto ripropone Malatestino e le sue avances a Francesca che lo ripudia. Malatestino mette la pulce all'orecchio a Giovanni: suggerisce infatti che entrambi sono menomati e non possono competere con Paolo il Bello. Giovanni finge di partire, ma in realtà torna a scopre Paolo e Francesca. Ammazza per sbaglio la moglie e poi Paolo. Qui finisce la tragedia.

A livello di trama, D'Annunzio riassume in pratica tutte le varianti precedenti, incluso l'iconografia. Proprio questo permette di identificare quello che D'Annunzio sottolinea, rispetto ad altri autori come Pellico, Romani, Pola, Ghislanzoni o, in ambito anglosassone, Leigh Hunt. Quello che cambia essenzialmente è quello che mette in esergo. Come già accennato all'inizio di questa sezione, la scelta lessicale e la ricchezza della scenografia sono particolarmente evidenziati. Il vocabolario, memore di Arrigo Boito e del suo *Nerone*, è di una ricercatezza unica. Molti termini sono stati desunti da testi medievali e non sono repertoriati nelle enciclopedie o nei dizionari. In parte si trovano su testi di storia antichi difficilmente reperibili. L'effetto è molto particolare: si è confrontati con una specie di verismo storico. Si crea un effetto di *verità* che si offre al lettore. A tale precisione lessicale si associa la plasticità opulenta della scenografia che s'ispira a tutta la tradizione pittorica dal Rinascimento all'Ottocento. Molte descrizioni, come quella del terzo atto, ma anche la descrizione nel primo atto di Giovanni, ricordano molti quadri dell'epoca[57]. L'ubertà, esagerazione lessicale, l'eccesso

[57] Per la rappresentazione di Gianciotto, cfr. ad esempio Philippe Marie Coupin de La Couperie, *Gli amori funesti di Francesca da Rimini,* 1812; la serie dedicata a Paolo e Francesca di Ingres (1819), fra gli innumerevoli quadri dedicati a Francesca.

passionale, il vitalismo, tutto contribuisce a creare un effetto di preziosismo che paradossalmente nasce dall'apparente (iper-)realismo linguistico e dalla ricostruzione storica.

Tutto ciò è combinato con un sistema di valori costruito su pochi contrasti, altamente convenzionali. Il primo atto oppone il mondo delle donne, leggero e allegro, e quello dell'arte al mondo maschile, violento e segreto, dettato dalla politica. Paolo è accolto proprio dal mondo del bello, dell'arte, delle donne. Francesca coglie da un'arca, cioè una tomba adibita a contenitore per fiori, una rosa che porge a Paolo. In queste prime scene, si costruisce l'arte come un pericolo, qualcosa che rivela e manipola chi guarda e ascolta. Riempie la testa di storie possibili e che per corollario possono indurre a errori: particolarmente interessante sono proprio le scene d'apertura dove un semplice giullare e le damigelle di Francesca si divertono. Questo lungo passaggio, per parabola[58], espande e mostra l'influsso dell'arte su individui predisposti ad accettare il mondo della poesia, così come è il caso della Francesca di Dante, che chiaramente ha assimilato l'insegnamento di Andrea Cappellano e del Dolce stil novo. Il mondo maschile invece è caratterizzato dalla violenza, dal rifiuto della cortesia e della gentilezza.

Paolo e Francesca sono due personaggi che *trascendono* questi confini: Paolo il bello, esplicitamente 'estetizzato' è l'opposto di Giovanni lo sciancato o Malatestino dall'occhio, menomati, proprio perché *maschi* e dunque pronti a combattere a uomo a uomo[59]. Non solo, come Francesca conosce il linguaggio letterario, è attratto dalla bellezza e dalla bellezza della lingua, infatti nel terzo atto dimostra proprio la sua capacità di servirsi della bellezza della lingua. E proprio in abbrivo Ostasio[60] rimprovera a Paolo di bazzicare nel mondo dell'arte. Non è un caso che D'Annunzio immetta nel testo il riferimento che il Paolo storico divenne comandante del popolo a Firenze (nel 1282), la capitale del Dolce stil novo. Francesca invece partecipa alla battaglia, lei oltrepassa i limiti imposti al mondo femminile (almeno per il mondo piccoloborghese a cavallo tra Otto e Novecento).

È giocoforza ritornare indietro e studiare alcuni tagli cardinali per capire meglio quello che Ricordi e Zandonai mettono in esergo. In D'Annunzio,

---

58 Intendiamo qui il concetto di 'parabola' secondo il cognitivista Mark Turner, *The Literary Mind*, Oxford University Press, Oxford 1997.

59 Paolo decide la battaglia, ma ha usato la balestra: non ha lottato come un uomo, ma ha usato un'arma che non si addice a un nobile. Malatestino e Giovanni invece sono menomati proprio perché veri uomini che lottano seriamente, che non si nascondono dietro mura e merli.

60 D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, ..., p. 30.

Francesca è un personaggio altamente ambiguo. Come già detto, insieme con Paolo varca i limiti ben definiti del mondo maschile e del mondo femminile, dipinto come credulo ed edonistico. Proprio questo aspetto è sottolineato in uno dei passaggi forse più interessanti nella tragedia. All'inizio del secondo atto, prima che la battaglia si scateni, Francesca si trova sul torrione e discute con il torrigiano. È interessata al fuoco greco. In lunghe digressioni (pp. 85-90) s'inebria congetturando quello che lei s'immagina possa provocare tale fuoco. È travolta dalle passioni che può suscitare tale fuoco. È in estasi già prima di accenderlo. In altre parole, per il tramite della propria narrazione, che dà forma alla sua immaginazione, Francesca fomenta in sé stessa forti emozioni, emozioni che cercherà anche nella relazione con Paolo. Questa parte fondamentale in D'Annunzio è stato tolta in Ricordi. L'effetto di tale taglio non è anodino. In D'Annunzio Francesca è uno spirito libero, ben più autonomo, e in tal senso ancora più colpevole proprio perché edonista. Che s'innamori di Paolo è anche la conseguenza del suo egotismo. Nella versione di Ricordi, i tagli consentono di creare un maggiore parallelismo tra Francesca e Paolo, entrambi personaggi che varcano i confini del loro genere. Nel contempo si offre un'immagine meno negativa di Francesca e di Paolo, proprio perché si mette in rilievo la storia d'amore, e non il carattere 'imaginifico' di Francesca.

Non solo, la lingua consente di mentire. Il *dire* in D'Annunzio è legato alla *menzogna*, all'offrire di verità *diverse*. Francesca a poche righe di distanza, dice di aver pregato per poi dire di non saper pregare. Lei dice di non voler vedere Paolo per poi affermare il contrario. Tutto questo sembra sottolineare l'ambiguità del personaggio che appare essere insicura (e dunque molto femminile), mentre in realtà questo tergiversare mostra la costante ricerca di emozioni forti che cambiano in funzione della situazione. A differenza degli ipotesti che formano la metanarrazione di Francesca, D'Annunzio non mette in esergo la scissione interna di Francesca, cioè il fatto di voler fingere l'adesione ai valori sociali e morali dell'epoca (e dunque accettare il matrimonio politico), tradito dal corpo e dall'umore che dimostra il rifiuto di tale matrimonio. Francesca mostra ribrezzo, ma da nessuna parte si tematizza come lei lotti per fingere la sua adesione al mondo di valori condivisi dalla società e come il corpo la tradisca. Al contrario, interpreta in modo intelligente ed efficace uno degli aspetti fondamentali della Francesca di Dante, spesso rimosso nelle appropriazioni.

Giovanni è reso in modo più unidimensionale, rispetto ad altre appropriazioni: è in primo luogo guerriero, che soffre, che ha male e che non esita a fare del male, come suo fratello, anche lui menomato. Prova qualcosa per Francesca, come si nota in un passaggio che è simile al passaggio nella *Cavalleria rusticana* di Verga dove Compar Alfio minaccia Santuzza di am-

mazzarla se mente a proposito di Turiddu e Lola. Ma non dimostra davvero passionalità. È un guerriero, un vero maschio, quel tipo di personaggio che poi sarà il modello del nuovo italiano in epoca fascista.

7. Conclusioni

A differenza di molti, come Pellico, Romani o Pola, D'Annunzio (e dunque Ricordi e Zandonai) rinvia in modo più organico e convincente a Dante. Da un lato ripropone la trama rivista di Boccaccio, ma gli elementi danteschi fondamentali sono reintrodotti e sottolineati:

a) Francesca è colpevole perché varca i limiti sociali dell'epoca, perché è 'maschia' e mette in atto il mondo estetico che lei esige per sé.
b) Il marito è anche colpevole (in Dante Francesca precisa che l'assassino si trova nella Caina, colpevole perché si è fatto ingannare e si è fatto irretire nel gioco passionale a scapito del discorso politico).
c) Francesca ha un carattere forte, che dice esplicitamente a Paolo quello che pensa, è una donna che sfida le convenzioni, che si oppone alle norme. In molte versioni precedenti, Francesca invece è molto femminile, non *osa* dire quello che pensa, *non* lotta, è innocente, piange.
d) Paolo e Francesca sono idolatri del bello, dell'estetico, del romanzesco.
e) Francesca vuole esperire emozioni forti.

A tale elementi D'Annunzio oppone la brutalità del mondo maschile che rimuove la pietà, l'empatia, la compassione. Gianciotto è maschio, prova qualcosa per sua moglie, ma tale 'amore', davanti alla realtà politica, la società violenta, non crea in lui una reazione emotiva simile a quella in Leigh Hunt, nemmeno nello scioglimento, breve, conciso: quando Gianciotto vede che la morente Francesca bacia Paolo, vibra un altro colpo mortale. Poi s'inginocchia a fatica (è menomato) e spezza lo stocco sanguinoso, ma senza ulteriore commento accomodante e conciliante[61].

Il testo di D'Annunzio, anche nella riduzione di Ricordi, è assai ambiguo. Gioca sì con le attese del pubblico, presenta un testo caratterizzato dal preziosismo, ma nel contempo non offre, come modello da seguire, una visione estetizzata del mondo. Proprio l'estetizzazione, ricercata da Francesca e da Paolo, è punita perché non compatibile con la società coe-

[61] In altre versioni, il finale è ben più positivo, anche se Paolo e Francesca muoiono. Si pensi a Leigh Hunt o Silvio Pellico, dove Guido impedisce a Lanciotto (cioè Giovanni) di suicidarsi.

va, ricostruita secondo i testi storici, artistici e letterari che il poeta poteva consultare. L'arte è solo un miraggio, come nelle opere di Arrigo Boito, un'ideale irraggiungibile e soprattutto inutile[62].

Nel contempo il mondo maschile, solo a prima vista più pragmatico, non offre affatto un'alternativa. Paolo, a differenza di Malatestino e di Giovanni, non è un uomo, è un costrutto 'estetico' di Francesca, ma non è certamente un vero uomo. Ma nemmeno Malatestino e Giovanni sanno sottrarsi al *bello*. Rivelatore è un altro passaggio tolto nella versione di Ricordi. Ostasio, il fratello di Francesca, non pensa solo ai probabili esiti positivi del matrimonio. In primo luogo vi vede una forma di punizione che in realtà non condivide:

Ostasio, turbato,
Ah, sembra una vendetta
Spaventosa.
Ser Toldo
... levarsi
da lato a sé Gianciotto.
Ostasio
E così bella!
E noi ci vendichiamo della sua
Bellezza, quasi ch'ella avesse offesa
La nostra casa
Nascendo come un fiore in mezzo a tanto
Ferro. Noi la daremo allo Sciancato,
per il soccorso di quei cento fanti[63]!

E non dissimile sono le considerazioni di Malatestino e di Giovanni, entrambi menomati a causa del loro essere maschi, condottieri, guerrieri in tempo di guerra:

Malatestino *(a Gianciotto)*
Non ti crucciare meco
Giovanni. Io ti sono fido.
Tu ti chiami Gian Ciotto
Et io sono quel dall'Occhio...
Si tace un istante, perfidamente.
Ma Paolo è il bello!

---

62 Costantino Maeder, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Cesati, Firenze 2002.

63 D'Annunzio, *Francesca...*, p. 34.

Gianciotto leva il capo e fissa gli occhi in faccia al giovinetto. Nel silenzio s'ode tintinnire lo sperone al piede ch'egli agita sul pavimento.
Gianciotto
Ciarliero sei divenuto anche tu[64].

L'inutilità della bellezza, la ricusazione del concreto implica e suscita reazioni di frustrazione. Il voler essere altro sfocia nel rifiuto, proprio a causa dell'impossibilità di raggiungere l'ideale. Quello che si odia è quello che non si può raggiungere. Distruggere quello che non si può ottenere, l'ideale, è l'unica cosa che rimanga a chi non è fisicamente bello e non può permettersi di vivere nel virtuale delle narrazioni. Quello che *non può essere* è narrazione, e la narrazione va punita, così come si è visto nelle scene iniziali. Malatestino, nel passaggio summenzionato, deve provare di non aver *raccontato*, ma di aver *descritto* quello che ha visto.

Come Boito, D'Annunzio scrive testi che denunciano l'inutilità dell'arte (o di un tipo d'arte) davanti alla violenza della vita quotidiana, l'ideale perseguitato dalla ragazza e da Paolo sono solo chimere che allontanano i due dalla realtà e dai loro compiti. Rispetto ai testi precedenti, la dimensione politica e civica viene però altrettanto decostruita: l'alternativa all'arte menzognera non è l'adesione a valori civici. Nessuno della classe dirigenziale presentata (Paolo, Ostasio, Giovanni o Malatestino, e nemmeno le loro vittime) può fungere da possibile alternativa. In tal senso, D'Annunzio riesce a combinare magistralmente Boccaccio e Dante. Combina il discorso poetico con quello politico, discorso ancora più efficace nella versione di Ricordi e Zandonai che grazie alla condensazione e ai tagli riescono a sottolineare questa dimensione, ad esempio nel finale del primo atto, in quel lungo momento quando i due si vedono per la prima volta, muti, dove la musica aumenta questa sensazione di estasi e di sublime. Ed è proprio quella la metanarrazione alla quale D'Annunzio aggiunge un nuovo tassello: l'eroe incompetente, egocentrico, dedito alle passioni che si oppone al bene comune trova qui una nuova riapproprazione, ben più drastica, ben più pessimista. A Paolo e Francesca, ciarlieri ed egoisti, che cercano il piacere assoluto (cfr. in D'Annunzio il discorso sul fuoco greco), non si oppone un'alternativa: Giovanni e Malatestino non sono sostanzialmente diversi, sono guerrieri, sono impegnati in lotte politiche, ma anche queste sono in primo luogo passionali. La dimensione politica e sociale è del tutto rifiutata, a differenza di quello che succede in Pellico e nelle altre varianti, dove la responsabilità e il senso civico

64 *Ivi.,* p. 216 (IV, 3).

traspaiono ancora. Il trauma fondamentale di gran parte della letteratura ottocentesca di stampo patriottico, risorgimentale e post-risorgimentale, quello di dover constatare che la classe dirigenziale è incapace, non pensa al popolo, lo tradisce per ragioni puramente personali ed edonistici, non solo traspare nella *Francesca* di D'Annunzio e nella versione di Ricordi e Zandonai, ma è addirittura esacerbata: non si presenta più nessuna alternativa possibile[65].

---

65 Costantino Maeder, *Il Trovatore, Senso, Visconti e i soggetti incompetenti*, in *Passioni collettive. Cultura, politica e società,* a cura di Isabella Pezzini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012, pp. 154-178.
Costantino Maeder, *Ironia e rifiuto della memoria culturale: L'Aida (1953, Clemente Fracassi),* in «Il lettore di provincia» (Numero speciale: *Dal testo teatrale al film*, a cura di Eusebio Ciccotti)*, 139* (2012), pp. 41-53.

Daniele Carnini & Riccardo Pecci

FRANCESCA DA RIMINI TRA SCHIZZI, ABBOZZI E FOGLI D'ALBUM[1]

Abstract - This paper attempts to reconsider the compositional genesis of *Francesca da Rimini*, exploring the nature and stages of Zandonai's creative process. It deals with the extant sources in manuscript form, focusing on three items: a bundle of sketch material which is now housed in the manuscript collection of the «Biblioteca San Bernardino» (Trento), the draft of the *Canzone di primavera* held by the «Biblioteca Tartarotti» (Rovereto) and the so-called 'Partitura sintetica', recently acquired by the same library. Close scrutiny of this body of evidence not only provides fresh and valuable insights into Zandonai's working method but deepens our understanding of his most successful opera.

1. Il *corpus*

Se poniamo mente ai progetti di Zandonai a proposito di un'opera avente per argomento la storia di Francesca da Polenta, iniziati ben prima[2] che la ferrea decisione del musicista e la tenacia di Tito Ricordi convincessero d'Annunzio a cedere i diritti della sua tragedia[3], e pensiamo d'altro canto a quanto impiegò quest'opera prima di ottenere la forma (definitiva?) con cui è circolata, può sembrare con una punta di esagerazione che Zandonai

---

1 Pur avendo collaborato strettamente alla ricerca, discusso e condiviso tutti i contenuti del presente lavoro, Daniele Carnini si è occupato specificamente della stesura dei paragrafi 1-3 (con la relativa tabella) e 6, mentre Riccardo Pecci ha redatto i paragrafi 4-5 e i relativi esempi musicali. Gli autori ringraziano gli organizzatori del convegno e in particolar modo Diego Cescotti e Marco Uvietta per l'assistenza tempestiva prestata loro in fase preliminare.

2 La prima composizione di Zandonai concernente Francesca da Polenta risale al 1899: tra gli altri cfr. Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Società di studi trentini di Scienze Storiche, Trento 1977, pp. 225-228.

3 La cessione è del maggio 1912. Cfr. *infra*.

non abbia mai cominciato, né mai smesso di scrivere *Francesca da Rimini*. A ciò ha naturalmente contribuito molto il fatto che *Francesca* sia stata talora diretta, dopo la prima rappresentazione, dal suo stesso autore, il quale ha potuto lavorarvi come interprete e come uomo di teatro *all'interno* di un teatro. Ma prima ancora, ed è questo il fulcro del presente saggio, *Francesca* aveva avuto una gestazione intensa, la cui traccia materiale è sopravvissuta fino al giorno d'oggi; una traccia materiale ingombrante e che sarà letta più chiaramente quando anche per le altre opere sarà indagato il *corpus* degli abbozzi.

Il materiale di cui si tratterà copre dunque una parte sola del processo creativo di *Francesca da Rimini*. Quando sia stato prodotto, e in che successione, non è facile da ricostruire.

Zandonai nel 1938 individuava in dodici mesi «il tempo preciso entro il quale la partitura di *Francesca* è stata pensata, maturata e scritta»[4]. Il sospetto vezzo di sottolineare la celerità è tipico di molti compositori d'opera e dei loro biografi. Il compositore contribuì con le minuziose indicazioni apposte (fino addirittura a includere nella datazione l'orario nel caso dell'Atto II della partitura sintetica, cfr. *infra*), alla 'monumentalizzazione' di una parte, e una parte soltanto, della creazione. Corroborava così, *volens nolens*, la visione di *Francesca* come di una partitura scritta di getto, dovuta alla volontà feroce del compositore, non inficiata nemmeno dalle difficoltà della trattativa con d'Annunzio per assicurarsi i diritti.

Se si parla in effetti solo della fase finale, come attestato puntualmente dagli *explicit* zandonaiani nella partitura sintetica (su cui cfr. *infra*) e nella partitura, oltre che da testimonianze esterne, le date sono più o meno corrette, benché da rivedere e da allungare di tre mesi circa: gli *explicit* coprono un arco dal 26 settembre 1912 (partitura sintetica) al 9 dicembre 1913 (partitura). Zandonai doveva però aver cominciato il lavoro a fine agosto 1912, comunque non dopo il 16 settembre[5]. Il libretto formalmente approvato gli era già giunto il 5 agosto[6], ma l'assenso alla riduzione di Tito Ricordi era stato dato da d'Annunzio il 20 maggio[7]. Ad onta dell'allestimento londinese di *Conchita*[8] cui Zandonai prese parte, non è escluso che Zandonai, abituato a comporre su più tavoli (si riproporrà lo stesso problema con la quasi coeva *Melènis*), fosse già al lavoro. Si può perfino

---

4 «Scenario», dichiarazione riportata in Cagnoli, *Zandonai*, pp. 57-58.

5 Alberto Petrolli, *Zandonai musicista. Catalogo*, Petrolli, Trento 1998, p. 52.

6 *Ibid.*

7 Il contratto di cessione datato 20 maggio 1912 si trova sotto la segnatura DOC00142 presso l'Archivio storico Ricordi; si ringrazia Maria Pia Ferraris per la comunicazione.

8 Cagnoli, *Zandonai...*, pp. 32, 59.

ipotizzare che fin dalla fine del 1911 Zandonai si fosse già occupato di *Francesca*, comunque prima del 27 gennaio 1912[9], quando asserì che i tagli sarebbero dovuti essere opera del poeta stesso, e dunque prima che Tito Ricordi si accingesse alla riduzione ed a intraprendere le difficili trattative per la cessione dei diritti col poeta. Questo lavoro preliminare potrebbe essere stato condotto direttamente sulla tragedia. Arriveremmo dunque a un arco che dalla concezione (esperimento giovanile a parte) alla prima rappresentazione abbraccerebbe due anni e mezzo circa.

Il processo, anche se non paragonabile a quello degli operisti dell'Ottocento, fu comunque decisamente rapido, nelle sue fasi decisive: molto differente dai tempi dilatati pucciniani, ad esempio. La mole di materiale preparatorio che ci è giunta è notevole, e lascia pensare a una quantità ancor maggiore di abbozzi da parte di Zandonai, non pervenutaci.

È opportuno premettere che questo scritto esclude tutte le fasi connesse alla produzione del libretto e si occupa unicamente dei testimoni musicali, una cui trattazione sintetica è già presente nel *Catalogo tematico* di Diego Cescotti[10]:

1) due quaderni presso la Fondazione Biblioteca San Bernardino di Trento nel Convento dei Frati minori; *Francesca da Rimini* occupa propriamente uno dei due quaderni, nell'altro c'è solo un lacerto; segnatura MS 845 e MS 846 (d'ora in poi Tn845 e Tn846);
2) un abbozzo della *Canzone di primavera* (come vedremo, a sua volta composto di due strati) presso la Biblioteca civica «Girolamo Tartarotti» di Rovereto, segnatura L 99 24 3;
3) una partitura sintetica, in cui figurano, oltre alle voci, righi aggiuntivi – per la maggior parte due, senza intestazione in accollatura – che riassumono l'ordito strumentale, *ivi*;
4) le bozze di stampa dello spartito per canto e pianoforte, custodite sempre nella stessa biblioteca, segnatura 782.1.Zan.(4) e SZ 403;
5) la partitura autografa, presso l'Archivio storico Ricordi di Milano (segnata PART04489_01-04);
6) il *facsimile* della partitura autografa, adoperato dallo stesso Zandonai per dirigere e in cui egli stesso ha segnato parcamente tagli e indicazioni esecutive di vario genere prima di donarla nel 1936 alla Biblioteca civica di Rovereto[11] (segnatura L 99 25 3);

---

9 Petrolli, *Catalogo*, p. 52.

10 Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, LIM, Lucca 1999, pp. 101-152.

11 *Ivi*, pp. 119-120.

7) gli spartiti a stampa, pubblicati da Ricordi in almeno tre edizioni differenti con lo stesso numero editoriale (115450)[12];
8) la partitura a stampa, Milano, Ricordi, 1926, n. ed. 119489.

Si aggiungono altri fogli d'album e materiale consimile, di cui qui non si tratta, benché possa essere rivelatore del procedere della composizione. Ad esempio è recentemente andato all'asta per Sotheby's un biglietto indirizzato a Rosina Storchio nel marzo 1913[13], che sembrerebbe scritto per ingraziarsi l'interprete nell'incertezza del futuro di *Francesca*: del resto ancora il 24 maggio 1913[14] Zandonai scriveva che per la *première* si sperava nel Metropolitan, e solo poco prima del 17 giugno dello stesso anno[15] seppe che si sarebbe optato per il Regio di Torino. (Ad ogni modo, a fine luglio un'audizione con rappresentanti di Boston e Parigi faceva capire come Ricordi stesse preparando il terreno per la diffusione internazionale dell'opera)[16].

Ci si concentrerà sulle prime tre fasi del percorso che abbiamo elencato: in particolare su 1, 2 e 3. L'*iter* va però fatto al contrario, e comincerà dall'oggetto che abbiamo definito come 'partitura sintetica', innanzitutto per spiegarne la natura.

2. Fase tre: partitura sintetica (PS)

La partitura sintetica (da qui in avanti PS) è composta da un volume riccamente rilegato rimasto in possesso di Tarquinia Tarquini e attualmente conservato presso la Biblioteca «Tartarotti». È formata da varie unità di carte a dodici righi composte a farne un volume unico e riccamente decorato sul piatto e sul dorso. Sul piatto anteriore ci sono due immagini racchiuse in una cornice floreale su fondo oro: nei due terzi superiori la scena della

---

12 *Ivi*, p. 101.

13 La casa d'aste così lo descrive: «Zandonai, Riccardo. Autograph musical quotation from the opera *Francesca da Rimini*, Act 2, ("Questo cimento è il giudizio di Dio per la saetta!"), five bars notated on three staves, signed and inscribed "A Rosina Storchio, all'interprete meravigliosa dei Maestri Sommo[?] con ammirazione profonda, Riccardo Zandonai, Roma, marzo 1913"-»: www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.pdf. L15402.html/f/277/L15402-277.pdf, collegamento consultato per l'ultima volta il 2 dicembre 2015.

14 Lettera riportata in nota a *Zandonai in America*, in *Atti della giornata di studio Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Accademia roveretana degli Agiati, Rovereto 1995, p. 137, n. 8.

15 Lettera a Tito Ricordi datata Figino, 17 giugno 1913, *ERZ*, 348M, citata anche in Cagnoli, *Riccardo Zandonai*..., p. 60.

16 Petrolli, *Catalogo*..., p. 54.

lettura, e nel terzo inferiore due puttini che giocano con festoni vegetali. L'immagine superiore reca in basso «·FRANCESCA·DA·RIMINI·». Le due immagini sono separate da uno scudo francese d'argento a tre bande scaccate di rosso ed oro, forse rivisitazione dello stemma malatestiano, che separa i nomi «D'ANNVNZIO» e «ZANDONAI»[17]. Questo involucro è naturalmente molto successivo alla stesura della partitura sintetica, olografa, sul cui frontespizio si legge semplicemente «"Francesca da Rimini" | Atto 1°». Su ogni facciata delle pagine coperte dalla musica (e più tardi numerate in alto a partire dal *verso* del frontespizio) sono presenti in genere da uno a tre sistemi. La norma è tre sistemi da tre righi ciascuno (una voce più due righi per gli strumenti) a seconda dell'organico che in quel momento è previsto: se c'è il canto simultaneo ogni voce ha di massima un proprio rigo; in alcuni casi è necessario aumentare i righi per la parte strumentale; e, in una organizzazione a tre sistemi, i righi che rimangono vuoti permettono aggiunte dell'ultimo momento e ripensamenti. Anche quando sono soltanto due i righi sotto la parte o le parti vocali, però, lo strumentale non è pianistico ma rivela un pensiero già orientato alla veste orchestrale; per questo, e per l'aggiunta di indicazioni più o meno complesse legate alla strumentazione, PS si differenzia da uno spartito (sebbene indicata come tale da Cagnoli e, susseguentemente, nel *Catalogo tematico*)[18]. Alla proprietà di partitura sintetica rimanda ad esempio l'indicazione come quella di p. 100 del primo atto «continua il saettare degli archi»; passi strumentali particolarmente elaborati sono già presenti *in nuce*, a volte chiaramente in bella, come l'attacco per Flauto Piffero e Liuto della *Canzone di primavera*. Si trovano anche prescrizioni tecniche specifiche («col legno dell'arco», ad esempio). PS fu però probabilmente adoperata come spartito da Zandonai per suonare l'opera al cospetto di d'Annunzio e in altre occasioni, anche se ovviamente non ce ne sono prove (ma è inferibile per esempio dall'indicazione «Volti» apposta a p. 57 del Vol. II) – ma nemmeno alternative, poiché queste esecuzioni sono state fatte tutte durante la gestazione.

Non tutti i passi sono allo stesso livello di elaborazione: PS presenta ancora alcune zone in cui il lavoro compositivo è *in fieri.* Non è escluso che alcune zone di PS (proprio la *Canzone*, ad esempio, cfr. *infra*) siano frutto di un montaggio. Si veda ad esempio la discrepanza tra le pp. 34 e

---

17 Una riproduzione fotografica del piatto è sulla copertina di Emilio Mariano, *Gabriele d'Annunzio-Riccardo Zandonai: «Francesca da Rimini»*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1988.

18 Cagnoli, *Zandonai...*, p. 192; Cescotti, *Catalogo tematico...*, p. 119. Cescotti dichiarava appunto di non avere potuto prendere visione di PS, ed è comprensibile dunque che si sia basato sulla descrizione di Cagnoli.

35 del terzo atto: il bf. 35-38 è stato rilegato al contrario, e l'indicazione di tempo «All^tto mosso» che figurava accanto alla dinamica è stata 'ribattuta' più tardi in inchiostro più scuro nel luogo deputato sopra il rigo superiore. Non mancano collette; pagine vuote cancellate da un frego; indicazioni di taglio (nell'Atto II da p. 74 a p. 77, ad esempio); e – come vedremo più distesamente – l'Atto III appare particolarmente tormentato. Ma anche il dialogo di Francesca con Biancofiore al principio dell'ultimo quadro è irto di ripensamenti.

La stessa paginazione può far pensare a una divisione dell'opera in volumi autonomi, poi raccolti. Non è neppure da escludere che anche dopo la sistemazione della partitura siano stati apportati dei ritocchi a PS per allinearla alla sua funzione di spartito.

In PS compaiono alcune indicazioni autografe che, appunto, la cristallizzano come stato di elaborazione semidefinitivo. La fine della scena I, 3 (dopo «Paolo Malatesta attende»), p. 37, reca in basso a destra la firma di Zandonai ed è datata «Pesaro dall'8 al 15 ott. 1[2]». Sotto, a matita: «304 batt.» cui segue a inchiostro «(finita la pag. 62ma di partitura)», scritta evidentemente aggiunta dopo, successivamente anche a quella che compare nell'angolo in basso: «giorno 11 otto. | composte batt. 304 [il 3 corregge un precedente 2] | restano batt. 460».

L'*explicit* dell'Atto I oltre alla firma reca: «Sacco - 26 settembre 1912». Questo dato è confermato da una lettera a D'Atri del 27 settembre: «la sua lettera gentilissima mi è giunta ieri mentre stavo fissando il finale del I Atto di *Francesca*»[19]. Tuttavia, avverte Petrolli, il «21 ott. a Sacco, il *Finale della rosa* gli pare facile, vuole bruciarlo, ma Lino Leonardi miracolosamente lo salva»[20].

Alla fine dell'Atto II (p. 166) ancora la firma e la data: «Sacco 19 febbrajo 1913.». E sotto, in inchiostro diverso, più scuro: «- ore 20 -» (evidentemente aggiunto dopo, ma non molto dopo).

Nell'Atto III, p. 65, troviamo un'indicazione che potrebbe anche essere stata apposta successivamente; è scritta in un passaggio in cui la parte vocale è stata stesa prima dell'accompagnamento, a sua volta ritoccato (a metà del passo di Francesca «Tal parola fu detta, e la gioia perfetta se n'at[tende]»): «Sacco - gennajo 1913 [corregge un «2» finale] – ricominciato a Figino (Lugano) | I 31 maggio». In mezzo, la visita a d'Annunzio con la stesura dei versi «Nemica ebbi la luce» e seguenti. Ma non è impossibile che tra le due date Zandonai avesse rifinito il 'troncone' dell'Atto III. Alla

---

19 *ERZ*, 16.

20 Petrolli, *Catalogo...*, p. 52.

fine Zandonai firma e data quest'atto «Figino (Lago di Lugano) | "Villa Conchita" | 12 giugno 1913».

All'interno dell'Atto IV, alla mutazione di quadro (p. 68), la firma è preceduta dalla data «Figino 8 luglio 1913.». Manca invece (ed è forse indice del fatto che contemporaneamente Zandonai stesse lavorando più febbrilmente del solito) l'*explicit* del quadro ultimo e dunque di tutto lo spartito. Per Petrolli[21] lo «spartito» deve intendersi terminato al 26 luglio 1913, in quanto il 27 a Varese *Francesca* fu fatta ascoltare ad alcuni impresari (cfr. *supra*). Sappiamo che il duetto finale fu modificato su richiesta di Tito Ricordi e ultimato il 26 settembre 1913[22], con l'Atto IV terminato il 26 ottobre 1913 a Genova[23]; i segni d'intervento su PS (e la versione del duetto molto differente negli abbozzi) paiono essere congruenti con questa ripresa dei lavori.

Al termine della partitura sintetica troviamo però solo la firma con accanto, sbiadito: «Fine» e in basso: «finita partitura | Pesaro 9 decembre 913.», evidentemente apposta molto tardivamente (mentre «Fine» sembra contemporaneo alla stesura delle ultime note).

Fatta eccezione per l'Atto II, Zandonai si accinse alla strumentazione dopo aver ultimato la stesura di PS. L'indicazione relativa all'Atto I, e già menzionata, su quest'ultima («finita la pag. 62ma di partitura»), perfettamente corrispondente allo stato della partitura d'orchestra autografa in cui proprio alla p. 62 si chiude la scena I, 3, non dovrebbe infatti indicare che Zandonai stesse orchestrando parallelamente alla stesura di PS; probabilmente fu aggiunta in seguito, a dimostrazione che anche durante il processo di orchestrazione, PS non fu per Zandonai semplicemente un antigrafo, ma una parte ancora 'attiva' di *Francesca da Rimini*, da aggiornare con annotazioni (anche perché l'autografo della partitura avrebbe preso la via di Milano) – e, in seguito, da monumentalizzare con quella ricca copertina. La partitura d'orchestra reca queste date: «Fine dell'atto 1° | Pesaro 15 novembre 1913»; «Fine dell'Atto 2ndo | Sacco (Trentino) 7 settembre 1913»; «Fine dell'Atto 3° | Sacco - Trentino | 30 sett. 1913»; «Fine del 1° quadro [dell'Atto IV] | Pesaro - 29 nov. 1913»; «Fine dell'Atto IV | Pesaro 9 decembre 1913». L'orchestrazione cominciò dall'Atto II forse perché l'incipit, le prime tre scene, continuavano a non convincere Zandonai; in seguito le modifiche richieste all'Atto IV lo costrinsero a interrompere il lavoro.

Sebbene questo processo di cristallizzazione faccia intendere che il vero oggetto-*Francesca* in quanto processo creativo sia PS (e infatti l'autografo

---

21 *Ivi*, p. 54.
22 *Ibidem.*
23 Cescotti, *Catalogo tematico...*, p. 126.

della partitura è di scrittura nettissima e con pochissimi ripensamenti), una parte del lavorio di Zandonai è ricostruibile solo facendo ricorso a un altro oggetto, questa volta più composito.

3. Prima fase: Tn845-846

La parte di materiali conservata a Trento fu da Zandonai autenticata ma non datata. Ciononostante, è il materiale più 'antico' che conosciamo, se intendiamo l'antichità non come una priorità in termini assoluti, ma in termini relativi alla concezione dell'opera. Dei due quaderni trentini è Tn845 a contenere la quasi totalità di abbozzi di *Francesca da Rimini*. L'altro reca un frammento della parte di Malatestino del secondo atto, ma è soprattutto consacrato a *Melènis* e al *Salmo 2*[24].

I quaderni, come riassume Diego Cescotti[25], furono donati da Tarquinia Tarquini al Convento di S. Rocco di Rovereto, ritrovati in una soffitta e giunti nel 1996 alla Biblioteca San Bernardino di Trento. Tn845 è composto da 84 pagine numerate a penna rossa in basso a destra da mano ignota, ma tarda; inoltre contiene una carta su cui è stato incollato un foglio di carta da musica prestampato di Ricordi, contenente una pagina autografa di *Melènis;* poi altre due pagine non numerate; infine guardia e controguardia; contiene a sua volta un altro manoscritto di *Sancta Maria* e *Agnus Dei*. Le pagine che raccolgono gli abbozzi non sono di carta omogenea, sia per formato che per numero di righi e per qualità della carta stessa; la ricomposizione è avvenuta per mano ignota (non senza qualche errore). Zandonai pare utilizzare solo il *recto* o il *verso* di un bifolio o di due cc. affiancate, forse per comodità di composizione sul pianoforte. La rilegatura ha purtroppo obliterato la maggior parte della fascicolazione originaria; tuttavia è abbastanza chiaro che si tratta di fogli di musica sciolti, con qualche bifolio; in un caso un bifolio strappato. Non è chiaro se Zandonai, nel firmare l'attuale prima pagina, stesse autenticando l'insieme del materiale preparatorio o solo la porzione residua attualmente conservata nel quaderno. Il contenuto del quaderno (oltre al lacerto di Tn846) potrebbe essere stato l'unica parte di materiale che Zandonai avesse a disposizione in quel momento; oppure potrebbe essere accaduto che una selezione di questo materiale, o almeno l'esclusione di una parte di esso, sia stata operata dallo stesso compositore.

---

24 *Ivi*, p. 119.
25 *Ibidem*.

Chiunque abbia ricomposto i materiali ha conservato un certo ordine, e i materiali sono *grosso modo* disposti secondo l'atto di appartenenza.

A un primo esame, risulta evidente che Tn845 comprende solo una porzione del materiale prodotto dal compositore nel suo *iter*, che dunque dev'essere stato ancor più considerevole. Così come assai frastagliato e non lineare dev'essere stato il processo di produzione degli abbozzi. Nella silloge sono individuabili centoventisei frammenti di diversa lunghezza (compresi i tre di Tn846). La maggior parte di essi può essere individuato o in rapporto alla partitura nella sua veste finale – oppure a passi scartati da Zandonai in varie fasi della creazione, ma presenti nella tragedia di d'Annunzio.

Come si vede dalla Tabella (qui a pp. 283-295), la parte iniziale dell'opera, composta dopo che Zandonai aveva terminato la seconda parte dell'Atto I, non ha lasciato tracce negli abbozzi. Si può ipotizzare che 1) gli abbozzi per questa sezione non ci siano pervenuti per qualche coincidenza oppure che 2) essa sia stata abbozzata direttamente in partitura sintetica, ma non in PS, bensì in una parte scartata e non inserita in Tn845 a differenza di alcune altre parti espunte. Non inserita perché potrebbe coincidere con quella parte del primo atto di cui sappiamo l'esistenza, e dedicata a Lino Leonardi (Leonardi, citato da Cescotti[26], parla di «una sezione della *partitura* del primo atto», corsivo nostro, ma come abbiamo visto l'ambiguità di PS può comportare una certa oscillazione dei termini). Altri abbozzi potrebbero essere stati donati allo stesso modo una volta che *Francesca da Rimini*, ottenuto un posto in repertorio, diventò conosciuta in tutto il mondo. Il fatto che l'Atto II sia stato orchestrato prima dell'Atto I fa intendere comunque, come abbiamo accennato prima, che il problema dell'*incipit* dell'opera non fosse del tutto risolto ancora nell'autunno 1913.

I frammenti inventariati nella Tabella indicano l'esistenza di diversi strati corrispondenti a differenti funzioni. Si è provato a individuarne tre, indicati nell'ultima colonna, ma è necessario fare qualche premessa. Il termine 'strati' non va adoperato in senso cronologico (anche se tutti precedono la messa in partitura) ma appunto funzionale. Un edificio è composto di differenti strati, ma essi possono essere stati concepiti e persino montati in tempi diversi e addirittura alcuni riadattati così come una costruzione medioevale adopera materiali di spoglio antichi; non necessariamente la maggior vicinanza alla superficie corrisponde a una recenziorità.

Il primo strato è composto di appunti di idee musicali allo stato embrionale, in genere su un rigo, o nei margini quando gli schizzi sono successivi

[26] *Ivi*, p. 126.

a parti già abbozzate a un livello più avanzato. Talvolta c'è una linea vocale che passa a strumentale, talvolta, come nel caso di un frammento in cui si legge «entrata di Paolo», un titolo e un motivo. In alcune parti gli schizzi sono chiaramente scritti da Zandonai seguendo la tragedia di d'Annunzio e annotando passo dopo passo musica per le parti più rilevanti. Questo appare chiaramente soprattutto nell'Atto IV. Talora Zandonai si sente più sicuro e in una facciata (singola o doppia) abbozza sostanzialmente un'intera scena ma non sempre nell'ordine in cui si trova nella tragedia (o nel libretto) evidentemente appuntando idee musicali a partire dal testo verbale, e lasciando spazio a fianco o tra i frammenti in vista di un futuro completamento (questi spazi a volte sono utilizzati per approntare altri abbozzi). Una parte di questo strato contenente le teste di alcuni temi è perduta. Per esempio il frammento 42 presuppone che Zandonai avesse almeno immaginato, se non messo su carta, «Paolo, datemi pace», e dunque uno strato precedente, o almeno un frammento precedente.

Nel secondo strato Zandonai lavora sui collegamenti, sulle cadenze, oppure rifinisce le proprie idee. Questo strato è il più 'liquido', perché l'affinamento può essere fatto in varie direzioni: a) allungamento: è il caso del rapporto del fr. 62 che abbozza «Inghirlandata di violette» – primo strato – con il fr. 43 che lo allunga fino a «con grande amore» e lo provvede di un accompagnamento schizzato in cadenza e marcato «Celli»; b) connessione e cadenze: il frammento già abbozzato viene inserito nel flusso armonico/fraseologico di un'unità più ampia.

Il terzo strato corrisponde già nell'aspetto a una partitura sintetica embrionale, e probabilmente consiste in gran parte di sezioni di PS rifiutate: sia per tagli sia per modifiche evidentemente troppo complesse per essere apportate direttamente sulla pagina. È possibile che il «taglio dell'ultimo momento nell'atto III» di cui scrive Cescotti[27] possa riguardare non il duetto ma il dialogo con Smaragdi, di cui rimangono molte tracce in stato di partitura sintetica in Tn845; tale possibilità è però da vagliare alla luce del fatto che le pagine rifiutate contengono indicazioni molto parche dal punto di vista strumentale, e la loro espunzione deve essere avvenuta ben presto.

Il primo abbozzo continuativo, se vogliamo prendere il termine alla lettera, non esiste: esso è fisicamente corrispondente per gran parte a PS, che dev'essere nata come una versione 'moderna' della ottocentesca partitura-scheletro. Essa evidentemente riportava, trasferendola dagli abbozzi o creandola *ex novo*, una parte vocale e un accompagnamento man mano riempito; questa stesura fu poi incessantemente ripulita, limata, corretta,

---

27 *Ibidem*.

in modo da farne un oggetto dalle due funzioni: antigrafo di una partitura d'orchestra il più completo possibile da un lato; e dall'altro spartito a disposizione di Zandonai, adoperato in occasione delle audizioni dell'opera e poi memoria autografa della gestazione della stessa. In qualche maniera Zandonai, nel monumentalizzare e nel cristallizzare PS, non aveva torto: il processo di composizione si attuò e si inverò solo nel terzo strato ed è quello che poi costituisce il nucleo della creazione.

Zandonai aveva già però prodotto degli abbozzi che se non continuativi erano, come lacerti di un affresco restaurato, integrabili in un secondo momento fino a farne delle sezioni autonome. E i frammenti del primo e del secondo strato vanno intesi probabilmente non solo come antecedenti del terzo (e di PS), ma anche come puntelli. La gestazione di *Francesca da Rimini* fu compressa in mezzo ad altri eventi, alcuni dei quali abbiamo già rammentato: le esitazioni di d'Annunzio; i viaggi a Parigi (l'ultimo coincidente con le prime fasi della strumentazione, giusta una lettera di Zandonai a Tito Ricordi)[28]; senza contare le passeggiate in montagna con Tarquinia, la prima londinese di *Conchita* (3 luglio 1912), il completamento di *Melènis* (*première* il 13 novembre 1912), la prima di un altro lavoro dannunziano, *Vere novo*, a fine marzo 1913. Questo costrinse Zandonai a lavorare in economia. Un'ipotesi è che mentre egli stendeva il terzo strato a partire da alcuni schizzi (primo strato) abbia comunque lavorato a rifinire parti di collegamento e altri punti nodali (secondo strato) sia di sezioni differenti, che avevano bisogno di maggior lavoro, sia delle stesse sezioni cui era intento in funzione di supporto.

È comunque probabile che prima dell'assenso formale di d'Annunzio (maggio 1912) Zandonai avesse comunque cominciato a lavorare a *Francesca* – forse appena andata in scena, nel marzo, *Conchita*? – e senza dubbio mentre Tito Ricordi riduceva il dramma: dunque già prima dell'incontro del giugno 1912 in cui d'Annunzio si dichiarò soddisfatto della riduzione.

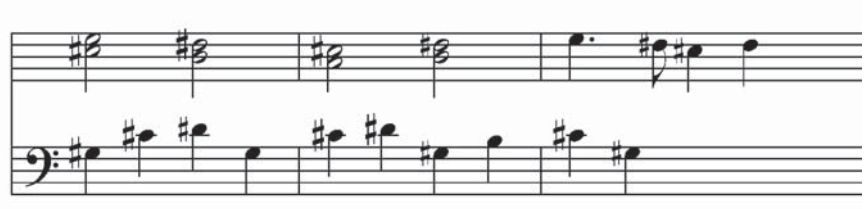
4. Il quaderno Tn845 e i 'fili rossi' del primo atto di «Francesca da Rimini»

Il processo che stiamo tentando di descrivere si presenta dunque fluido, articolato e non esente da ambiguità. Un aspetto specifico della scrittura di *Francesca da Rimini* può forse contribuire a gettare luce sulla funzione dei quaderni di Trento: il lavoro sul materiale tematico. Il testo musicale di

[28] Cfr. nota 15.

Francesca è infatti un *textus*/tessuto piuttosto fitto per gli standard dell'opera italiana dell'epoca, e ci abitua fin dal primo atto a una narrazione affidata a una molteplicità di segni drammatico-musicali, sottoposti da Zandonai a ricorrenza e trasformazione. Quali informazioni possiamo desumere dagli schizzi relativamente a questo livello? Quanto sono rappresentati nei quaderni di Trento la storia evolutiva del materiale, i suoi snodi fondamentali, rispetto alle zone di materiale 'grigio', tematicamente inerte?

A dire il vero, la prima pagina di schizzi in Tn845 sembra alimentare aspettative che poi andranno – almeno in parte – deluse. Proprio intorno all'annotazione autografa di Zandonai, difatti, vediamo la mano dell'autore al lavoro su un filo importante del tessuto motivico-orchestrale, quello del *Sostenuto* in Do diesis che rilancia (alla cifra 47 del primo atto dello spartito corrente) il duetto tra Francesca e Samaritana, precedentemente interrotto dall'eccitazione delle donne al passaggio fuori scena del «più bello cavalier del mondo» (*Allegro brillante e deciso*: da 40 del primo atto dello spartito corrente – da qui in avanti SC, I). Il fr. 1 (ES. 1)[29] sembra appartenere al livello creativo dell'appunto, dell'idea embrionale (lo strato 1 della TABELLA): sul pentagramma superiore Zandonai delinea il caratteristico movimento per terze del motivo, sia pure a valori dimezzati rispetto alla partitura, sottoponendogli una linea di basso in semiminime (della quale poi deciderà di non servirsi); poi lo abbandona incompleto e fa un passo indietro, tornando a meditare sull'*Allegro brillante*[30].



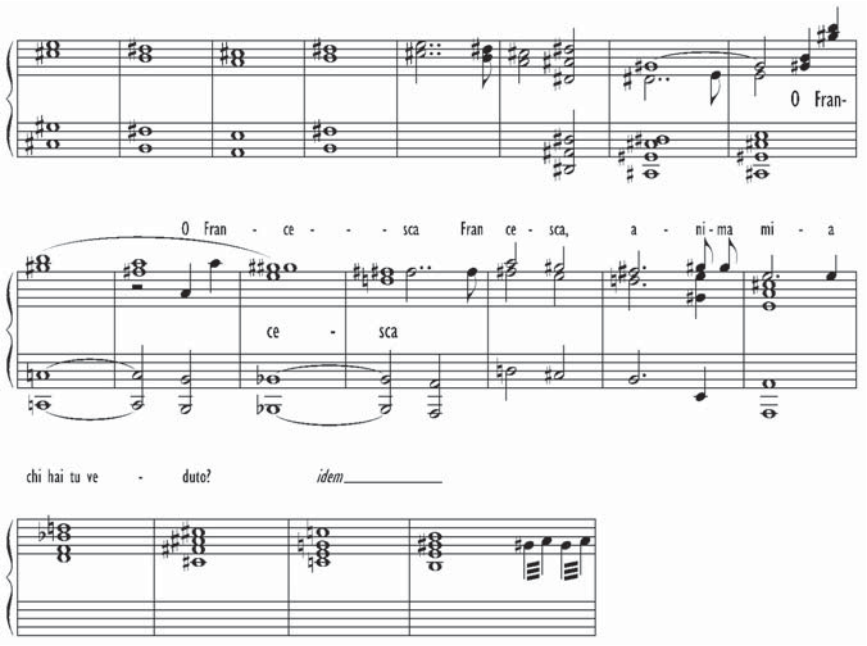
ES. 1. Tn845, p. 1, fr. 1.

Ma il lavoro sul *Sostenuto* riprende subito dopo, e partorisce questa volta un risultato molto vicino alla lezione finale (fr. 3): ora il movimento per terze è dilatato a semibrevi (ES. 2), e inglobato in quell'inconfondibile

29 Negli esempi musicali le alterazioni in corpo minore sono state introdotte dagli autori.

30 Sul rigo successivo annota infatti la frase (fr. 2) che Garsenda intona con grande trasporto dopo aver additato Paolo a Francesca: «Oh avventurata colei che | gli bacerà la bocca!» (SC, I, bb. 43^4 sgg.).

serpentina di triadi parallele che tanto sembra precorrere i «procedimenti organali»[31] e modaleggianti di *Suor Angelica*.



Es. 2. Tn845, p. 1, fr. 3.

Nell'immediata ripetizione del motivo («O Francesca, Francesca, anima mia») – deformata dal cromatismo e dalla dissonanza (SC, I, bb. $47^{8\text{-}14}$)[32] – Zandonai mostra qualche esitazione nel punto d'ingresso della voce di Samaritana (inizialmente associato al levare Si^3-Si^4); scrive, soprattutto, uno slittamento del basso piuttosto rigido, destinato ad essere ammorbidito dalle sincopi nella versione corrente: ma che ritroviamo tal quale ancora in PS (p. 72: ed è solo qui che verrà finalmente rettificato dopo un ripensamento, assumendo il profilo che ci è familiare – a riprova del dinamismo testuale di PS). Infine, il terzo elemento («Chi hai tu veduto? Chi hai tu veduto?»: SC, I, bb. $^{4}48$ sgg.) è, come si vede, appena accennato: Zandonai

31 Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 2000², p. 401.

32 I luoghi di SC vengono individuati mediante indicazione dell'atto, della cifra di richiamo e da un numero in apice che segnala di quante battute precede la cifra (se il numero si trova a sinistra di quest'ultima) o piuttosto la segue (se a destra).

ne indica solo la base armonica, a riprova della concezione essenzialmente strumentale di questa pagina[33].

Ma il dato più interessante è l'assenza della tipica clausola tritonale del motivo (cfr. SC, I, bb. $^{5\text{-}6}$47): il fr. 1 (ES. 1) si arresta subito prima della conclusione, mentre nell'ES. 2 il motivo ripiomba in modo abbastanza insipido direttamente sulla tonica di Do diesis (minore, e non maggiore), eludendo il tritono. Eppure la clausola è parte integrante del motivo del *Sostenuto*, che abbiamo udito poco prima in Re minore, a ritrarre l'irrigidimento di Samaritana «senza forze, soffocata» (SC, I, bb. 42$^{5\text{-}6}$). È anzi proprio il duetto delle due sorelle a fare di questo salto tritonale un filo decisivo del tessuto motivico di *Francesca*, promuovendolo a segno drammatico-musicale dallo sviluppo organico, che punteggia in modo significativo già il primo atto.

Uno sviluppo, tuttavia, che gli schizzi non ci consentono di seguire. Mancando in blocco annotazioni riferibili alle prime tre scene dell'atto primo, non ci stupisce che il quaderno taccia la prima, cruciale tappa del processo: l'introduzione del salto in progressione – alla maniera di un'anticipazione/*Ahnung* wagneriana – nel *Lento molto* con cui Adonella informa il giullare delle imminenti nozze di Francesca («Sta lieto, ch'ella è sposa. | Messer Guido la sposa a un Malatesta»: SC, I, bb. 14$^{4\text{-}9}$). Ma nel quaderno non abbiamo neppure traccia della sua riemersione nella frase d'esordio dell'*Andante giusto* del duetto («Francesca, dove andrai?»: SC, I, bb. 33$^{1\text{-}2}$), ormai nella quarta e ultima scena; né, soprattutto, del luogo decisivo in cui si imprime nel canto e nelle parole allusive della protagonista (SC, I, 34: «Egli è venuto!», su un crescendo di corni e trombe che contribuisce ad accentuarne i toni di presagio – come lamenta la Samaritana della tragedia, qui Francesca parla davvero «per via d'enimmi»).

A ben vedere, la frase di apertura del duetto è evocata solo a p. 9 da un passo successivo di Samaritana («O Francesca, mi fai dolere il cuore»: SC, I, bb. $^{3\text{-}2}$40), immediatamente seguente all'*a due* delle donne (cfr. fr. 18 di TAB. 1): ma è appunto un'occorrenza del motivo senza tritono. E di fatto le uniche ricorrenze del tritono armonico-melodico che trovino riscontro negli schizzi di Tn845 relativi al primo atto sono la forma leggermente dissimulata che assume in «piccola colomba» (a p. 5, conclusione del fr. 12; cfr. SC, I, bb. $^{3\text{-}2}$37) e (a p. 7) uno schizzo di cui riparleremo. Questo specifico filo musicale-narrativo deve pertanto essere stato dipanato altrove: in pagine per noi perdute, o fissato addirittura solo in PS.

Risultati analoghi si ottengono allargando lo sguardo ad altri, ancora più significativi fili intrecciati nel tessuto di *Francesca*; e alla struttura

---

33 L'unico dettaglio – che risalta su una scrittura tanto spoglia – è appunto riferito all'accompagnamento, ovvero l'ornamentazione della terza Sol diesis dell'accordo.

dell'atto nel suo insieme. Dal punto di vista dei motivi, l'atto ravennate è infatti spiccatamente *teleologico* – usiamo la parola con un occhio rivolto agli studi wagneriani di Warren Darcy e a quelli di James Hepokoski sulla struttura di *Suor Angelica*[34]. Quantomeno dal duetto Francesca-Samaritana, Zandonai imprime all'atto un'inclinazione costante verso il suo *telos*, con marcata accelerazione nell'*Allegro brillante* pre-conclusivo: e lo fa appunto attraverso una serie di gesti, di materiali tematici impiantati strategicamente lungo la partitura del primo atto, che genera infine il *Largo calmissimo* di Paolo e Francesca «l'uno di contro l'altro, divisi dal cancello», a contemplarsi «senza parola e senza gesto». Se Joseph Kerman ha potuto recentemente rileggere l'intera drammaturgia del *Tristan* alla luce delle prime 17 battute del preludio[35], il *Largo* e l'*Allegro brillante* preparatorio rappresentano a loro volta in *Francesca* una disposizione 'di riferimento' del materiale tematico destinata a contrappuntare e scandire tutto il proseguimento riminese della vicenda, fino alla caduta dei due «corpi allacciati» sul pavimento della camera decorata proprio dalle formelle con la «storia di Tristano»[36].

Al cuore di questo meccanismo formale[37], impresso nelle orecchie di chiunque abbia ascoltato *Francesca*, c'è una cellula di quattro note, gettata nella mischia dal corno come un'altra anticipazione wagneriana 'da ma-

---

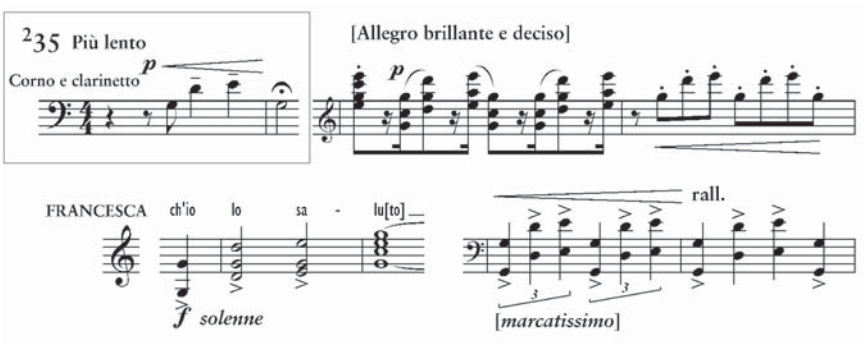
34 Warren Darcy, *The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the «Ring»*, «Music Theory Spectrum», 16/1, 1994, pp. 1-40; Id., *«Die Zeit ist da»: Rotational Form and Hexatonic Magic in Act 2, Scene 1 of «Parsifal»*, in *A Companion to Wagner's «Parsifal»*, a cura di William Kindeman e Katherine R. Syer, Camden House, Rochester 2005, pp. 215-241; Id., *Wagner's «Das Rheingold»*, Clarendon Press, Oxford 1993; James Hepokoski, *Structure, Implication, and the End of «Suor Angelica»*, «Studi pucciniani», 3, 2004, pp. 241-264; James Hepokoski-Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 611-614 (*Appendix 2: Rotation*). Per quanto riguarda Puccini e la Giovane Scuola si vedano anche Riccardo Pecci, *«La donna del futuro»: Manon, Wally e l'«eredità del Wagner» alla fine della transizione dell'opera italiana postunitaria*, tesi di Dottorato di ricerca in Musicologia e Scienze filologiche, Università degli Studi di Pavia, 2007; Marco Targa, *'Strutture rotatorie': considerazioni su una tecnica compositiva pucciniana*, «Il Saggiatore musicale», XVII, 2010/1, pp. 19-41.

35 Nel senso che Kerman ha concentrato la sua attenzione sulle riemersioni/manipolazioni del «complesso [*complex*]» formato da queste battute: Joseph Kerman, *The Prelude and the play*, in *Richard Wagner: «Tristan und Isolde»*, a cura di Arthur Groos, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 53-68.

36 È appena il caso di notare, in questo nostro saggio di taglio filologico, che il dialogo formale con *Tristan und Isolde* da parte di Zandonai non stupisce affatto, inscrivendosi perfettamente nelle coordinate culturali complessive del progetto *Francesca da Rimini*.

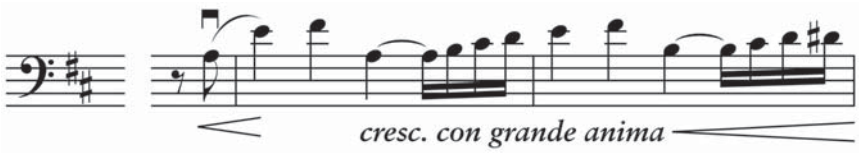
37 Darcy parla di «genesi teleologica»: cfr. Warren Darcy, *Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony*, «19th-Century Music», 25/1, 2001, pp. 49-74.

nuale' nel corso del duetto Francesca-Samaritana («forse |io lo vidi», SC, I, bb. $^{2\text{-}1}$35: cfr. ES. 3). Cellula poi sviluppata/'filata' quasi ininterrottamente fino al sipario: è innanzitutto la forza propulsiva dell'*Allegro brillante* (dapprima nella sua riscrittura puntata: SC, I, da 40; poi in quelle febbrili crome staccate che fanno pensare all'avvistamento della nave di Isolde nel *Tristan*: SC, I, da 41); da qui si scarica nel *solenne* «ch'io lo saluto!» di Francesca (SC, I, da b. ^{2}52) e – attraverso terzine *marcatissime* nei bassi – nella sua eco strumentale a piena orchestra (SC, I, da b. ^{5}53).



Es. 3. Alcune trasformazioni della cellula di quattro note nel primo atto di *Francesca da Rimini.*

Infine, la cellula è il motore del *Largo calmissimo* in Re maggiore – il *telos* del processo – nel quale migra alla Viola Pomposa, generando la melodia della consegna della «grande rosa vermiglia» (SC, I, da b. ^{5}54: ES. 4).



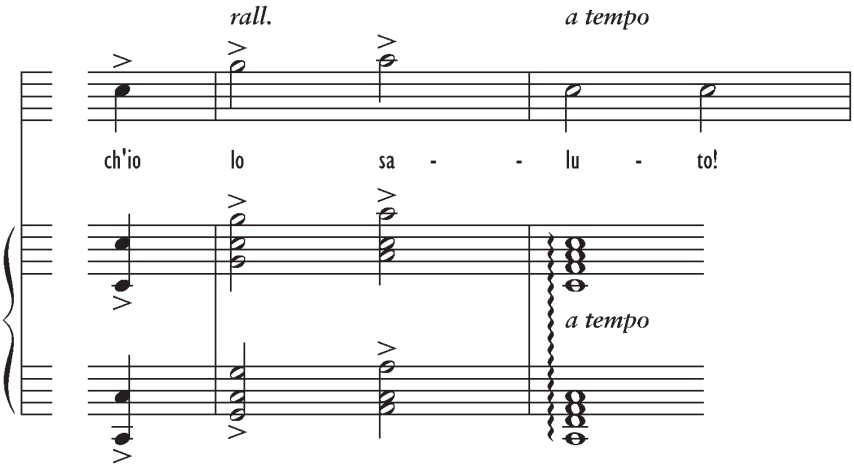
Es. 4. La cellula genera la melodia della «grande rosa vermiglia».

Ebbene, quanto di questa storia è nel quaderno di Trento?

L'unità di concezione di questo ampio blocco terminale (governato dalla tonica Re) pare sottolineata a p. 3 da una delle rare indicazioni verbali di Zandonai: «attacco della scena», in corrispondenza dell'irruzione nei legni della versione puntata della cellula[38].

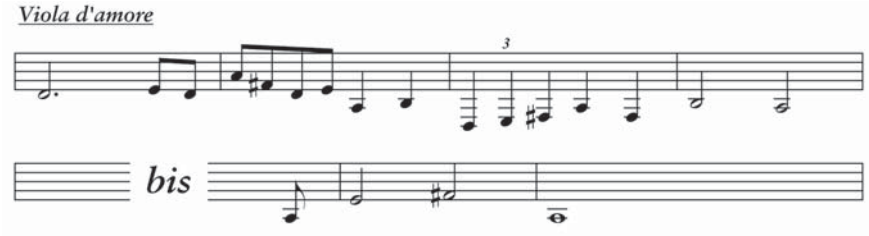
[38] Colpisce in questa pagina di Tn845 la presenza della scala cromatica in terzine, omessa dalla riduzione per canto e pianoforte ed evidentemente strutturale già nello schizzo.

In Tn845 manca invece del tutto all'appello la versione in crome, pure così pervasiva nella partitura; mentre sull'ultimo pentagramma di p. 10 c'è uno schizzo (invero tormentatissimo) che riporta il punto culminante dell'*Allegro* e dunque delle vicissitudini della cellula, ossia il «ch'io lo saluto!» di Francesca (cfr. fr. 24 di Tab. 1), poi ripreso dall'orchestra. Vale la pena di notare che in questo frammento la voce sembra intonare la forma standard della cellula (Do^4-Sol^4-La^4-*Do*^{4}!), esattamente come accade ancora in PS (I, p. 78: es. 5): Zandonai non ha dunque ancora immaginato quel memorabile slancio al Do^5 tenuto per due battute che rappresenta uno dei picchi vocali di *Francesca da Rimini* (e che nelle fonti a stampa ha relegato la precedente versione al rango di un *Opp*.).



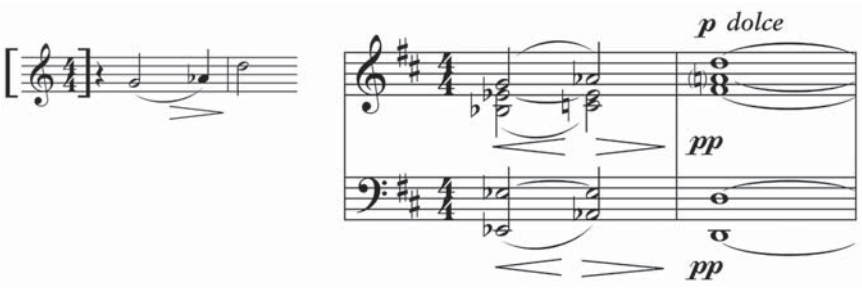
Es. 5. «ch'io lo saluto!» in PS, I, p. 78 (cfr. SC, I, bb. ^{2}52 sgg.).

Al centro della stessa pagina di Tn845, ci imbattiamo finalmente in quello che sembra un primo schizzo della melodia della Viola del *Largo* (es. 6; cfr. SC, I, bb. 53^2 sgg.): il primo segmento del fr. 23 è un poco più scheletrico del profilo che ci è familiare, e ritmicamente dilatato; un sintetico «bis» sul pentagramma sostituisce la sua ornamentazione (cfr. SC, I, bb. 53^6 sgg.). Dell'efflorescenza lirica finale («*con grande anima*») Zandonai appunta però qui solo la cellula (La^2-Mi^3-Fa diesis^3-La^3), e tronca lo schizzo. In tutto il quaderno, non sono testimoniate altre sessioni di lavoro sulla melodia: e sembra impensabile che Zandonai non abbia annotato da qualche parte il segmento «*con grande anima*».



Es. 6. Tn845, p. 10, fr. 23.

Dal punto di vista tematico, colpisce in particolar modo l'assenza di attestazioni della chiusa della melodia, che pure è 'narrativamente' fondamentale, in quanto ingloba il salto tritonale di Francesca (SC, I, bb. $^{2\text{-}1}$54 e $^{2\text{-}1}$56: da confrontare con «Egli è venuto!», SC, I, 34, un tono sotto). Non fosse per uno schizzo enigmatico di tre note a p. 7 (ES. 7), inserito in coda al fr. 16 (relativo all'*a due* del duetto Samaritana-Francesca) che collima tonalmente – e in parte in ritmo e dinamica – con l'*explicit* della melodia stessa. Schizzo che potrebbe registrare il momento in cui Zandonai ha ideato l'innesto di questo elemento nel materiale del *Largo*, annodando due tra i fili motivicamente più rilevanti della partitura.



Es. 7. Tn845, p. 7 a confronto con SC, I, bb. $^{2\text{-}1}$56 (con elementi ripresi dalla partitura).

Nel quaderno, peraltro, questa volta non mancano neppure gli altri ingredienti del *Largo*: a p. 8 Zandonai lavora sulla canzonetta corale sull'«arcadore in gualdana» (SC, I, bb. 54^{1} sgg.), e sembra interessato a fissarne gli elementi contestuali, sia quelli dedotti dalla cellula (l'ossatura del disegno sulla quarta corda dei violini; l'arpeggio del liuto, poi dislocato diversamente) sia l'importantissima parte del piffero/oboe; altrove (a p. 3) ne annota anche la cadenza plagale che funge da epilogo (indicata come «Finale»: fr. 6).

Nel complesso, tuttavia, l'esame ravvicinato delle prime 10 pagine del quaderno conferma le ipotesi formulate intorno a Tn845: una raccolta stratificata, disomogenea e lacunosa (per caso o per intenzione), nella quale – a fronte di materiali di eccezionale interesse – si aprono molti vuoti nei tentativi di ricostruzione dei percorsi (e dei 'fili rossi' tematici) della creatività di Zandonai. Percorsi dei quali PS finisce con l'essere la prima testimonianza sufficientemente organica.

5. Pagine rifiutate in forma di *cadeau*: il caso della «Canzone di primavera»

Abbiamo già detto che tra i materiali preparatori di *Francesca* figurano anche pagine che non sono state riassorbite in PS perché rifiutate dal compositore: e che – proprio in quanto tali – possono illuminare a loro volta l'*iter* testuale di *Francesca*. Ne abbiamo una dimostrazione eloquente con la *Canzone di primavera* (SC, III, 28) conservata alla Tartarotti, che abbiamo già menzionato; e con una pagina ad essa legata.

Schizzi della *Canzone* – a matita o penna, e a diverso livello di elaborazione – sono contenuti in Tn845, accompagnati addirittura dall'indicazione della 'fine della canzone' stessa (cfr. Tab. 1, fr. 57: «finita la canzone»). Ma il manoscritto della Tartarotti si segnala alla nostra attenzione perché offre una stesura *completa* e in grafia nitida della *Canzone*, pur presentando quei problemi di struttura che avevamo registrato anche per Tn845: le due strofe sono state infatti invertite da chi lo ha assemblato, e per di più rilegate con quattro pagine di schizzi datati anch'essi «aprile 1913» che *non* riguardano – come sembrerebbe logico supporre – la *Canzone* in senso stretto, bensì la porzione del terzo atto che *precede* la canzone stessa (scene 1ª, 2ª e inizio 3ª)[39]. Schizzi, a volte, di notevole interesse[40].

---

[39] Proprio attorno alla data riconosciamo appunto l'orchestrina che preludia alla canzone e la versione di Garsenda dell'«Oggi è calen di marzo» di Francesca, come denuncia la tonalità dello schizzo.

[40] Merita una citazione uno di quei passaggi che poi cadranno impietosamente sotto le forbici di Zandonai-Ricordi, e che costituiscono un motivo non secondario di interesse di queste carte: il testo sottoposto («Tutto vedi[,] tutto ascolti[,] e sai tutto[.] Così sia sempre») lo collega inequivocabilmente al dialogo Francesca-Smaragdi (III, ii) della «tragedia di cinque atti» dannunziana, decisamente uno dei luoghi più sofferti nella trasformazione a libretto (sul ruolo cruciale di questo atto nella genesi dell'opera, torneremo anche nel paragrafo 6). Testimoniando che – ancora nella primavera del 1913 – la riduzione di Tito era alla ricerca dell'equilibrio definitivo, ben al di là della faccenda notissima dell'integrazione al duetto attesa da d'Annunzio.

A colpire lo sguardo è una dedica a Tarquinia Tarquini («Lilì») datata «Pesaro – primavera 1913»: dedica che attesta la conversione dell'abbozzo della *Canzone* in foglio d'album[41]. Ed è altrettanto evidente la ragione per la quale queste pagine, invece di confluire in PS, sono state trasformate da Zandonai in un gentile *cadeau* offerto alla futura consorte: il metro della *Canzone* è qui difatti 6/8, che si trasformerà nel definitivo 6/4 solo in PS (III, p. 35). Scelta che potrebbe alimentare una riflessione sulla prassi notazionale di Zandonai: e avallare l'impressione che, in genere, l'ultima mano si occupi di aggiustare ed esasperare metrica ed agogica in modo da facilitare l'esecuzione.

Quello che è certo, è che a questo punto l'abbozzo era divenuto incompatibile con PS – e dunque disponibile per usi diversi.

Nel quaderno Tn845 troviamo una pagina vistosamente imparentata con l'abbozzo della *Canzone*, e certamente frutto della stessa sessione di lavoro, in cui vediamo Zandonai alle prese con il postludio alla *Canzone* stessa. In questo caso – metro a parte – la spiegazione della sua esclusione da PS è ancora più semplice: l'intera pagina è annullata da un vistoso tratto in penna del compositore: un'analisi del contenuto rivela che parte della musica verrà ritenuta in PS, e da qui nella partitura di *Francesca*.

6. In equilibrio tra estro e *labor limae*

In sostanza: l'immagine che Tn845 ci restituisce di Zandonai è quello di un compositore che pianifica organicamente (ma febbrilmente) il lavoro e studia al contempo le possibili varianti: che lavora su più tavoli non perdendo di vista il procedere unico dell'opera. È praticamente certo che PS sia stata stesa mentre contemporaneamente Zandonai si abbandonava, su altri tavoli, appunto, a questo lavorío. Un problema sorge dalla *posizione* degli strati, poiché Zandonai adoperò parti residuali dei fogli di musica senza apparente ordine. Il primo strato è composto sia di idee embrionali e generative, sia di un tentativo di dare continuità a unità più grandi, sboz-

[41] Non c'è ragione di dubitare che l'abbozzo della *Canzone* sia stato correttamente datato da Zandonai: l'*explicit* dell'atto III su PS recita 12 giugno 1913; e naturalmente deve essere stato steso dopo la ripresa (fine maggio) dei lavori sull'atto III. PS data la fine dell'atto II 19 febbraio 1913, ma a quell'altezza cronologica è evidente dall'indicazione di Zandonai che una parte del terzo atto doveva essere stata abbozzata. Il terzo atto si interruppe a gennaio e fu ripreso il 31 maggio (intendendo sempre PS), a mettere in musica il «Nemica ebbi la luce» che fu in sostanza l'unico contributo originale di d'Annunzio, e per cui Ricordi e Zandonai dovettero recarsi a Parigi; la pagina mostra la saldatura (il pianoforte è stato scritto successivamente).

zando frasi di una scena (non necessariamente nell'ordine del dramma); il secondo strato cerca le connessioni e rifinisce continuamente, ampliando alla bisogna quel che trova nel primo. Infine il terzo strato è un abbozzo continuativo che poi viene 'costruito' sino ad assumere la forma di partitura sintetica, o rifiutato durante il procedimento.

A parte la tormentata gestazione della *Canzone*, l'Atto III è stato il luogo più ricco di aggiustamenti, anche minimi. Minimi, perché tra i vari abbozzi ci sono discrepanze che constano di poche battute (a differenza dei tagli cospicui dell'Atto II, che fu a rischio di non essere mai musicato). Il sistema degli 'strati' si arricchisce nell'Atto III di varianti potenzialmente innumerevoli. Il nocciolo dell'opera intera è il bacio, che è qualcosa che tutti si aspettano e che dunque deve accadere – ma che la tattica dilatoria di Francesca, e di Zandonai, posticipa fino all'ultimo momento utile, nel dramma cantato ancor più che nel dramma parlato. Uno degli esempi è sicuramente la *Canzone di primavera*, di cui si è già detto. Ma Zandonai lavorò minuziosamente e pervasivamente alle strutture temporali dell'intero atto.

Gli interventi sull'Atto III, come anche gli interventi d'autore in tutta l'opera nelle varie stesure (fino al 1925 almeno)[42] in genere tendono ad abbreviare. Ad esempio sono ravvicinati i passi di Galeotto, quasi compressi l'uno con l'altro. Il dialogo con Smaragdi viene reso quasi incomprensibile dai tagli. Si potrebbe così concludere che Zandonai abbia operato solo all'insegna, ben conosciuta dagli operisti, della «brevità gran pregio».

Ma non è (sempre) così. Scegliamo un esempio contrario. Francesca si rifiuta di continuare la lettura di Galeotto intrapresa da Paolo e al suo «volete seguitare» replica costringendolo a rivolgere l'attenzione al mare. Nella sezione di abbozzi rifiutata (terzo strato) in Tn845 essa interrompe Paolo subito, come per imbarazzo. Nell'attuale PS c'è il tempo, prima delle parole di Francesca «Guardate il mare», di sette battute in cui risuona l'onnipresente quarta aumentata (in partitura affidata ai Corni con sordina); questa aggiunta rimane fino all'ultimo spartito. «Guardate il mare» viene parimenti portato a dodici battute invece delle cinque presenti in Tn845. Sei battute di strumentale vengono anche aggiunte prima di «Guardate quello stormo di rondini».

Così, quello che fino al terzo strato è un brusco gesto d'impulso affinché Paolo eviti di passare dalle parole ai fatti, diventa qualcos'altro grazie all'improvviso silenzio della voce (occhieggiando a Wagner); i protagonisti e lo spettatore trascorrono da un pensiero a un altro per progressiva associazione tra il dato esterno – meteorologico – e la passione dei protagonisti. È

---

42 Cescotti, *Catalogo tematico...*, p. 126.

una dilazione, in quanto il tempo teatrale si allunga; ma al tempo stesso un arricchimento della simbologia e dei sottintesi che tanta parte hanno nel portare Paolo e Francesca al bacio. Si noti che il «mare» placato, poco prima, dopo «Paolo, datemi pace», era già comparso come simbolo di rinuncia alla passione. Richiamarlo è l'estrema risorsa di Francesca per sfuggire alla morsa. Il risultato di tagli e allungamenti, di accelerazione e decelerazione, è di rendere ancora più inevitabile l'esito della scena, in uno scorrimento non lineare che ritarda la consumazione del piacere, così prolungandolo. È un tempo teatrale tipicamente novecentesco e, diremmo, dannunziano.

Da notare che Zandonai poi contraddisse parzialmente questa scelta, cancellando con un frego nella sua partitura d'uso (il *facsimile* dell'autografo) il passaggio successivo «Guardate quello stormo di rondini», che infatti non è più in SC. È la conferma delle parole di Zandonai secondo cui la parte in questione era la «più difficile e pericolosa»[43]. Dallo studio degli abbozzi emerge con evidenza che l'Atto III sia stato, anche per l'intervento di d'Annunzio sul monologo di Paolo, il fulcro della creazione. Fu un lavoro di lima necessario e tutt'altro che di getto quello con cui Zandonai tornì l'atto, e attorno ad esso *Francesca da Rimini* tutta. Non ci sorprende che attraverso la sua meticolosa datazione degli unici testimoni che reputava degni di sopravvivere, di istituzionalizzare, e con le sue dichiarazioni successive, egli abbia in qualche maniera messo in secondo piano la natura del suo processo compositivo. Ma una cosa non esclude l'altra: la rapidità e l'entusiasmo nell'esecuzione non furono disgiunti da lunghe prove alla ricerca della soluzione giusta. Che da questo gioco di pazienza, eppur di estro, sia uscita un'opera fortunata, può essere (lo si vedrà dallo studio dei manoscritti delle altre creazioni zandonaiane) o non essere – come suppone chi scrive – una coincidenza.

---

43 Nella già ricordata lettera a Tito Ricordi del 17 giugno 1913 (v. nota 15).

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
Indice dei frammenti di Tn845 (e 846)			
1	1	p. 66 Sostenuto (valori dimezzati).	1
	2	p. 62 «Oh avventurata».	1
	3	p. 66 Sostenuto (valori come nella versione definitiva).	1/2
	4	p. 70 «Sul tuo piccolo letto».	3?
3	5 «Attacco della Scena»	p. 55 (Allegro brillante e deciso).	2
	6 «Finale»	p. 76 Largo (con basso differente).	1
4	7 «Risoluzione | finale»	pp. 71 segg. (abbozzo della progressione che porta al Largo).	1/2
	8	p. 60 «Oh avventurata, avventurata» (mezzo tono sopra).	1/2
5	9 (su tre sistemi)	p. 52 «[nel]l'alba il mio sogno [...] [co]lomba ».	1/2?
	10	p. 55 «mi fai dolere il cuore».	2 ?
	11 «entrata di paolo» (indicazione corretta durante la scrittura, lezione sottostante indecifrabile)	p. 58 e passim, ma molto diverso.	1
	12	p. 52 «mai più ti vedrà bianca».	2/3
6	13 su tre sistemi	pp. 55-57?	1

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
7	14	p. 39 «Oimè! Oimè».	1
	15 (stesura precedente a 9)	p. 51 «Verrà in breve anche il tuo giorno».	1
	16 «e si vivrà» con coda sol-la bemolle-re	pp. 53-54 «e si morrà oimè» (ma con armonia di 1 b. prima di numero quadrato 39) + prima apparizione quarta aumentata p. 48.	1
8	17 «Per la terra di maggio» tutta la pagina con segno di rimando	p. 78 segg.	1/2
9	18 su tre/quattro sistemi	p. 55 «sempre!- O Francesca, mi fai dolere il cuore» Samaritana una quarta sotto (cfr. nn. 9, 10, 13).	3
10	19 «O dattero fronzuto»	p. 63 per il testo, ma diverso nella stesura finale.	1
	20 un rigo di abbozzo accompagnamento	Disegno e armonie in relazione con la parte pianistica di p. 73, bb. 1-4 (trasposte).	1
	21	p. 55 Allegro brillante e deciso (ma un tono sotto) cfr. fr. 5 ma anche, nella desinenza, p. 61 («è grande») e 63 («O dattero fronzuto»); inoltre p. 65 segg. (m. s.) fino a p. 71 dove riprende l'incipit dell'Allegro brillante e deciso.	1
	22 fatto di due frammenti: «Eccolo», e «Allegretto»	p. 58 il primo fr. si riferisce a «Eccolo che passa per la via», il secondo all'incipit della p. 58.	1

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	23 «Viola d'amore»	p. 76 (numero grande 53).	1
	24	p. 73 «No, no!... Correte» fino a «lo saluto», ma con desinenza diversa.	1
11	25	II, 2: (in ordine invertito) «Fa delle carni e dell'ossa una cenere nera» presente in PS come i due successivi.	1
	26	II, 2: «È vero che arde nel mare, arde nei fiumi».	2/3
	27 con un intervallo di un rigo (e forse in altro inchiostro) tra domanda e risposta	II, 2 «E come siete voi osi di maneggiarlo? Noi n'avemmo licenza da Belzebù» NB: la cronologia di questi passaggi non è chiara, 27 potrebbe precedere 26.	2/3
12	28	in parte già p. 83, 126 (numeri quadrati 43 e 45, con il basso al posto della m.d.) e soprattutto p. 198.	1
	28 bis «[2?]/4»	p. 199 «Le mie donne eran qui», seguito dal fr. 28.	1?
	29	p. 197 «Ecco, sono venuto».	1
	30	p. 199 «Di voi, Francesca».	1
14	31 cfr. 38	p. 125 «Viva Messer Giovanni Malatesta».	2?
	32	cfr. fr. 28: pp. 83, soprattutto, poi 126 e 198.	1
	33	cfr. *supra* ma stavolta chiaramente p. 126.	1/2
15	34	p. 93 «che mi si offerse più viva».	2/3

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	35	p. 95 «Onta et orrore» (forse una prova per l'ascesa all'acuto del tenore).	2/3
	36 (due sistemi: fatto di inchiostri differenti)	p. 121 «ma le vostre mani».	2/3
	37 (il secondo sistema precede il primo) da mettere in relazione con 35	p. 94-5 «Videro i miei occhi».	2/3
16	38 «la guerra» probabilmente antecedente a fr. 31	pp. 125-6: prima stesura di «Viva messer Giovanni Malatesta».	1
	39 «Gianciotto» dopo questo fr. c'è un calcolo aritmetico cancellato	pp. 125-6 (seguito).	1
	40 «Atto 2:^{do}» (!)	pp. 205-6 «Tal parola fu detta» (presuppone «Perdonato vi sia» e una stesura precedente di «Tal parola»).	2
17 bis (pagina ripiegata)	41 quattro righi singoli	p. 202 «È dolce cosa vivere obliando» (presuppone «Paolo datemi pace»).	2
18	42	p. 207 «Perché volete voi» (ultimo passaggio prima dell'inserzione di D'Annunzio «Nemica ebbi la notte») ma in veste armonica diversa.	1
	43 alla fine «Attacca subito» (riferendosi evidentemente a 40, già steso)	p. 204 «Inghirlandata di violette» fino a «con tanto amore» (armonia diversa:).	1/2
19	44 (seconda parte: la c. è stata legata al contrario)	p. 100 «Il segno» (alla metà dei valori).	3 (PS espunta)

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
20	44 (prima parte)	p. 98 «[dispe]rata, così dovete voi morire».	
22	45	p. 98 «[co]sì dovete voi morire» stesura precedente a fr. 44.	2
23	46 «Campana di S. Colomba» su due/tre righi e 46 bis	p. 99 e 100 (100 ancora con valori dimezzati).	1
	47	p. 130 «Salute a voi signore, che recate la vittoria» fino «mia donna».	1
	48 (subito dopo la fine di 47)	II, 3 «La torre Galassa risponde».	1
24	49	p. 112 «Questo cimento è il giudizio di Dio per la saetta».	1/2
	50	p. 117.	1?
	51 prosecuzione di 50, ma in semicrome invece che in crome	*ibid.*	1?
	Seguito di 49	p. 114.	1/2
25	52	p. 123 «Tutto raccolto intorno» (diverso per incipit e per mancanza del cambio di tempo).	2/3
	53 metà del sesto rigo	Ultime battute di p. 202, ma notate in diesis.	1/2
	53 bis (da correlare a 41: ne è il pezzo mancante e forse steso successivamente)	p. 203 «in questa fresca luce».	2?
	54 ultimi due righi con musica	materiale tematico per il III atto.	1?

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
26	55 a matita «atto 3°» tre frammenti non in ordine	p. 181 1) E andrem...novelli 2) Che il [sic] sole v'ebbe primavera 3) Con strumenti e con canti tutto mezzo tono sotto e in sei ottavi.	1?
27	56	p. 181 «tra chinati arboscelli» abbozzato di continuo già nella tonalità giusta (ma ancora in sei ottavi) fino a «v'ebbe primavera», con abbozzo di postludio.	2
	57 a matita «Finita la canzone» «misterioso»	p. 195 (primo rigo).	1
28	58 a matita ripassato a penna	p. 186 «Poi fa qui dimoranza» fino a perdersi in fino a «che qui siede» (ma senza parole), a matita. Tonalità giusta, ma in sei ottavi.	2?
	59 (che può essere anche considerato 58bis)	p. 191: Postludio forse successivo a 27.	2?
30	60 «Trombe interne»	p. 103.	2?
	60bis «Trombe»	p. 105?	
31-32	61 a matita	p. 89 «Donarmi un bello elmetto» fino a «sorella».	1
32	62 «Lento» da correlare con 43	p. 204 «Inghirlandata di violette» forse precedente, di poco, a 43, di cui costituisce il complemento?	1/2

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
33	63	p. 169?	1
	64 e 64 bis (64 bis: «Campane»)	p. 110.	1/2
34	65 tre sistemi con varie correzioni	p. 118.	1/2
35	66 su tre sistemi è il recto capovolto di un verso di PS espunta (p. 67)	p. 175 «Io ti darò un veleno» - diverso anche per testo verbale.	1
36	67 «Scena IV.a»	p. 126 (ma diverso) segue «razzaccia sgherra» ma in uno stato di elaborazione incompleto.	3 (PS espunta)
38	68 cancellato da un frego	p. 194.	3
40	69 su due righi	p. 200 «Non m'è nella memoria» fino a «sofferto».	1/2
	70 Sembra essere stato steso dopo il precedente perché occupa un margine.	p. 198 «Per portarvi il mio saluto».	2?
	71	p. 199 «Nulla più seppi di voi», anche questo in un margine ma già in forma definitiva.	2
	72	p. 199 «E mi diceste addio», parallelo al precedente.	2
41	73	II, 4: «Firenze [Sono giunti i Messi] [Son giunti,] te ne duoli?».	2
	74	II, 4 (poco oltre): «e te n'andrai nella [sic] città».	2

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	75 è un passo precedente a 74, con spazio lasciato per stendere il successivo.	p. 136 «Bevete mio cognato».	1?
	75bis	p. 137 «e buona ventura Iddio vi dia», molto diverso dall'ultima stesura.	1?
42	76 strumentale, su due righi	? (forse legato a Gianciotto?)	1?
	77	p. 134 «Così tutto si rallegra il cuore» (diverso per armonia, in parte).	1?
	77bis su tre sistemi	Pare la continuazione del precedente, ma diversa da com'è nella versione definitiva: fino ad arrivare a «Paolo vieni», anch'esso in un modo diverso dalla versione definitiva (come a provare il nesso): ma la linea vocale è praticamente la stessa. Dovrebbe coincidere con l'azione di vuotare la coppa. La parte vocale, senza testo verbale, pare non attagliarsi a II, 4 («Perché non gli faceste motto? ei torna da Cesena e saluto non ebbe da voi donna»), salvo, forse, «il mio germano».	1?
44	78	? un 3/4 che però non sembra essere 37 segg. ma se mai un primo abbozzo della Canzone.	1
45	79 a) b) c) d)	quattro? fr. diversi per lo stesso passaggio: il levare è quello di «A Tempo un po' più largo» di p. 130, precisato nel sesto rigo e proseguito (ma differentemente dalla versione finale). Assai più vicino alla forma finale di p. 132 «E come, donna, aveste voi pensiero» l'ultimo fr.	1/2?
46 v della precedente	80 ma probabilmente da correlare a 41, forse precedente.	II, 4 «che tutta piena è di mercanti grassi» e sotto «di corte».	2?
	81	p. 139 «Sciagura!», ma qui è «Sventura», molto diverso.	1
48	82 abbozzo continuativo correlato	p. 133: da Largamente, fraseggiando.	2/3

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	(ma probabilmente successivo) ai fr. 77 e 75		
51-53	83	p. 253 «Torna Malatestino»: stato immediatamente precedente a PS (ossia PS "non riempita" con un accompagnamento, abbozzo continuativo dalla veste già avanzata) – presuppone uno stato precedente in quanto si interrompe a «pel tuo [viatico]».	3
55-56 parti relative all'atto III in PS	84 (la prima parte su p. 55, la seconda su p. 56, per questo rinumerate)	p. 173 «[Di chi paura hai] tu, dama?» fino a «Fa', dama, che non ti guar[di]» - diverso dalla versione definitiva.	3 PS rifiutata
57-58 c. rilegata chiaramente dopo nel posto sbagliato	85	p. 213 «ma non mi richiedete di niente» «guardate il mare» versione espansa fino a «"Certa[mente]».	3 PS rifiutata
59-64 pezzo unico di PS su due e quattro sistemi	86 comincia a p. 63 l'ordine è 63 64 (su cui è stato riportato l'ultimo rigo di 63 o è prima versione?) 61 62 60 59	p. 171 «Ah! non so pregare», con qualche correzione ma già in versione definitiva (ma espansa: c'è in più qualche batt. tra p. 63 e 64), «l'hai tu veduto montare a cavallo» con differente introduzione e differente prosecuzione («Smaragdi, vigili» fino a «a Roncofreddo, con trenta cavalli»).	3

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
65-66	87 successivo o alternativo al precedente è da connettere a p. 55 altrimenti il passaggio sarebbe completo fino a «che non ti guar[di]» in PS rifiutata.	p. 173 versione diversa anche per il «non ti rammaricare».	42463
67	88 *post* maggio 1912 come i segg. lasciando dei margini per completarlo.	p. 208 «ove su dal silenzio di me stesso» – leggermente diverso nella testa – presuppone «Nemica ebbi la luce» L'incipit è evidentemente annotato altrove.	1/2
	89	p. 210 «non più foco né fonte» ma molto diverso.	1/2
	90	p. 211 «ahi che già sento all'arido fiato», questo più aderente alla forma definitiva.	1/2?
	91	pagina sconosciuta, forse da mettere in correlazione con 208?	1?
	92	Atto terzo, parte rifiutata «Io lo so bene et io ne farò».	1?
	93	p. 217 «Certamente [, dice essa]» fino a «mal fatte» messo sotto il precedente per evidente parallelismo (diverso dalla redazione finale).	1
68	94	p. 47 segg.?	1?
	95 e seg. abbozzo per atto IV, 2 preceduto da doppia barra e «Finale» (?)	p. 228 «Chi vuoi tu chiamare».	1
	96 «Mod.to» (?)	p. 240 «Che la tua mano mi tocchi» fino a «Il più profondo sonno» (completo, ma molto differente dalla versione definitiva) quasi un abbozzo continuativo (riempito dalla p. successiva?).	1
69	97	p. 226 «Ti stringerò», diverso e un tono e mezzo sotto, nel rigo successivo c'è «Non mi toccare», un tono sotto.	1

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	98 nello spazio lasciato libero da 97	p. 234 «e veggo le vostre labbra immuni».	1
	99 «la 1:ªvolta | una volta sola| la 2:ªvolta | si ripete» sul rigo del basso alla quarta battuta una parola illeggibile.	pp. 228 e 234-5 (l'urlo del prigioniero: in parte il principio è quello enunciato nella didascalia).	1
	100	p. 236-7: «farò che voi abbiate una notte tranquilla [...] dormirete sola», in veste molto simile alla definitiva.	1
	101	p. 233-234 «Io credea, mia cognata», in una versione se non sicuramente seriore rispetto a 98 sicuramente più aderente alla versione finale.	2
70	102	p. 247 «Feroce egli è quel fratel vostro», già ben schizzato.	2/3
71	103	p. 251 «E gran tempo dimorerete, senza tornare?» mezzo tono sopra «Quando giungerete a Pesaro», di cui questa è un'eco.	2
	104	p. 261 «Non ti crucciare meco Giovanni», simile alla versione definitiva ma senza il bequadro per il sol e diverso nella conclusione.	1/2
	104bis e 104ter	forse studio sulla conclusione del precedente.	1/2
73-74	105	V, 4: «[Prendimi] l'anima e riversala» fino a «la parola not[turna]».	3 (PS espunta)
75	106 prova per una climax a base di seconda maggiore e terza minore discendente (?)	?	1
	107	p. 311«E la notte e il dì saran commisti [...] origliere» ma molto diverso come se non fosse previsto canto simultaneo.	1/2
76	108 «(2)»	schizzo per l'Allegretto triste, 280 segg.	1/2

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	109 «1» coi fr. segg. fa una sorta di abbozzo di continuità per la prima parte del quadro anche se con scarti all'indietro e in avanti.	p. 291 «O Biancofiore» fino a «colomba».	1/2
	110	p. 293 «Ah, s'io l'avessi meco».	1/2
	111	p. 292 «Sì, madonna.» fino a «angeli».	1/2
	112	V, 2: «Se ancora una volta io potessi riudirla correre».	1/2
	tra 110 e 113		
	113	p. 294 «Voi piangete, madonna»	1/2
	114	p. 303 «Perdonami, perdonami» con segnata melodia per Clarinetto.	1/2
77	115	? congetturalmente 266 «tocca la donna del fratello».	1
	116	p. 268 «[Malatestino], castigo d'inferno»: presume che da qualche parte sia stato scritto «Malatestino» (?) - fino a «parla».	2?
	117	p. 270 «L'ufficio del comune» senza parte del testo verbale e simile alla versione finale.	2?
81	118 (su uno ma anche due righi) costituisce coi segg. quasi un abbozzo di continuità per la scena finale.	p. 300 «[O] mia vita! Non fu mai tanto folle [...] degli occhi tuoi».	1
	119 altro abbozzo per desinenza cadenzale.	p. 303: «e paura n'avea l'anima», in veste armonica simile a quella definitiva.	1/2?
	120 c. s.: un'altra desinenza.	p. 308: «è nell'ardore della nostra vita»	1/2?

Pagina	Numero frammento (fr.)	Pagina spartito d'uso o scena tragedia	Strato
	121	?	1
	122	p. 310 «Vieni, vieni Francesca», ma in una versione molto diversa (cfr. fr. 107).	1
82	123	p. 311 «Ti trarrò», senza canto simultaneo (cfr. fr. 107).	1/2
	123 bis	p. 312 «più non avrà potere».	1/2

Tn846

1 a matita: «(da FRANCESCA DA RIMINI)»	124	p. 148 «a cavallo a cavallo», anche questa una desinenza.	2?
	125 sottoposto al precedente	p. 149 «a cavallo a cavallo», c.s.	2?
	126 «Sel[?...]»	passo che termina con «Che m'ho nell'occhio» di p. 146; rigo successivo forse relativo alla prosecuzione di p. 147.	1/2?

Francesco Bissoli

LA PARTITURA DI *FRANCESCA DA RIMINI* TRA TAGLI D'AUTORE E DI TRADIZIONE

Abstract - Despite the recent trend in scrupulous complete performances of works, tampering still goes on in contemporary musical practice, very much like that which occurred traditionally and spoilt the wonderful score of *Francesca da Rimini*. The issue of cuts, of immediate concern to both performers and scholars alike, requires a careful study of the interplay between the tools of philology, the dramaturgical study of the work and the history of its reception. The score of *Francesca da Rimini* was born of a necessary 'cut and paste' operation, by the talented Tito Ricordi, of Gabriele D'Annunzio's lengthy tragedy. When it was completed the composer, partly on his own initiative, and partly at the invitation of Ricordi, suggested at least a dozen cuts, as evidenced by the two main sources, the autograph score stored in the Archive Ricordi of Milan and its fac-simile housed in the Public Library of Rovereto. Subsequently, however, these sources have accumulated more interventions that can be evaluated by retracing the theatrical success of the work, from the numerous productions in the first half of the twentieth century to today's less frequent performances.

Tagli e manipolazioni, più o meno rilevanti, trovano normalmente giustificazione in ragioni di ordine estetico, pratico e performativo. Ogni esecuzione va perciò inquadrata nel preciso momento storico nel quale si consuma, incrociando la storia della ricezione con gli strumenti critici della filologia, con l'analisi drammaturgica e con lo studio delle funzioni. Ben prima di giungere alla partitura, si sa che già il libretto di *Francesca da Rimini* nacque da una necessaria operazione di 'taglia e cuci', grazie alla quale l'abile Tito Ricordi sfrondò notevolmente la prolissa tragedia dannunziana, imbevuta di sensuale fatalismo tristaniano, riassemblando i versi in modo tale da condensare l'articolata vicenda storica e amorosa originaria, ricca di numerose figure secondarie e di circostanze accessorie, attorno al classico triangolo operistico soprano-tenore-baritono, completato dall'inquietante presenza di Malatestino. Terminata la composizione del-

l'opera, già nell'agosto 1913 Zandonai si dimostrava non «alieno da qualche piccola modificazione specie da qualche taglio»[1]. Quindi, in parte di sua iniziativa, in parte su invito dell'editore e dei suoi collaboratori, indicò una decina di tagli, come testimoniano le due fonti principali: la partitura autografa conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano, dalla quale Ugo Solazzi ricavò la riduzione per canto e pianoforte, e il fac-simile consultabile alla Biblioteca Civica di Rovereto, utilizzato dal compositore per le sue concertazioni e provvisto di varie, interessanti indicazioni manoscritte.

In seguito si sono accumulati ulteriori interventi, *in primis* dello stesso Zandonai (come dimostra la partitura edita nel '26), che si possono valutare ripercorrendo la fortuna teatrale dell'opera, dagli svariati allestimenti della prima metà del Novecento alle meno frequenti riprese odierne. Tra le non numerose registrazioni, ho messo a confronto alcune delle più importanti, collocate in un arco di tempo che va dal secondo dopoguerra alla nostra epoca, nella quale *Francesca da Rimini* è divenuta quasi una rarità. Il dato sorprendente è che, a dispetto della tendenza recente a scrupolose esecuzioni integrali delle opere, dopo una fase intermedia in cui si è ridotto sensibilmente il numero dei tagli, se non si sono addirittura evitati, ai nostri giorni vengono ancora praticate le varie manomissioni, con cui la tradizione interpretativa si è ostinata a deturpare la splendida partitura di Zandonai, per risparmiare al massimo otto minuti (per tutti i dati numerici e tecnici relativi ai tagli si fa riferimento alla tavola riportata in fondo al presente scritto).

Qualsiasi esecuzione, assieme alle scelte interpretative che comporta, si diceva, va considerata in relazione al contesto e all'epoca. Agli inizi della fortuna italiana di *Lohengrin*, ad esempio, la rappresentazione torinese del 1877 giocò il ruolo di prova d'appello, dopo gli esiti antitetici di Bologna e Milano, viziati, come tutti sanno, da motivazioni di carattere politico e commerciale. Il problema dei tagli teneva alta la preoccupazione di Carlo Pedrotti, responsabile appunto dell'allestimento torinese, come rivela una lettera del 6 gennaio 1877, indirizzata a Giovanna Lucca, l'editore italiano delle opere di Wagner.

> L'affare dei tagli nel *Lohengrin* è per me una questione delicatissima, e per mia parte non voglio avere nessuna responsabilità. Prendo invece volentieri sopra di me tutta la responsabilità per l'esecuzione. E difatti in questa questione dei tagli (escludo l'autore che non vorrebbe che si omettesse una battuta) due sono le persone interessate, cioè, l'Editrice e il Depanis. Quest'ultimo

---

[1] Lettera di Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri, Lugano, 1° agosto 1913, *ERZ*, 40. In seguito a un vasto progetto di digitalizzazione, questa e altre missive citate più avanti sono consultabili nel sito *internet* http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it.

> nel decidersi a far rappresentare quest'opera disse a me più volte di praticarvi tutti quei tagli che sono assolutamente necessari onde possa interessare il pubblico, non stancarlo...[2].

Le buone maniere di Liszt, in occasione del varo, erano state ben presto abbandonate in favore delle «terribili amputazioni», alle quali lo stesso Pedrotti accenna qualche riga più sotto, nella lettera citata. Mariani per l'allestimento di Bologna e Faccio per quello di Milano operarono grossomodo i medesimi tagli che erano abituali nei principali teatri tedeschi, con l'eccezione di Monaco, senza considerare che accorciare un'opera di qualche minuto equivale per lo più a danneggiarla inutilmente, eliminando dei nessi testuali e musicali che, a prescindere dalla loro importanza, fanno parte dell'orditura drammatica. Fra i tagli più ingiustificati che frequentemente si praticavano, si segnalano i seguenti: nel breve duetto del primo atto tra i protagonisti l'eliminazione della ripresa in La del tema della proibizione (*Nie sollst du mich befragen*), che serve ad intensificare il concetto, con l'ausilio dell'innalzamento cromatico rispetto all'episodio precedente, e a renderlo 'ancor più solenne', come recita la didascalia presente in partitura; la soppressione di buona parte del primo finale in cui rimane fagocitato l'intervento corale dei brabantini esultanti, collegato al suo *pendant* nel secondo atto; la completa omissione del secondo concertato che, oltre a rappresentare una magnifica architettura musicale, ricopre una funzione importante sotto il profilo drammaturgico; infine interventi più o meno consistenti nella scena della partenza di Lohengrin, come, ad esempio, l'eliminazione dell'episodio in cui Re Enrico e i cavalieri tentano di dissuadere il protagonista dalla sua risoluzione.

Implicazioni di altra natura, relative soprattutto agli assetti formali, riguardano i tagli praticati ai nostri tempi nelle opere del repertorio primottocentesco, dove si riducono essenzialmente a tre tipologie: eliminazione di sezioni in recitativo; di porzioni di numeri musicali; di interi pezzi. In un panorama critico privo di studi specifici, Philip Gossett ha recentemente affrontato la questione, alla luce della sua lunga frequentazione dei teatri, sostenendo la necessità di «misurare i tagli sia sullo sfondo delle circostanze sociali nelle quali le opere furono originariamente preparate, sia sullo sfondo di quelle in cui sono rappresentate oggi»[3]. Talora i tagli, siano essi 'di vanità' oppure legati a motivazioni sociali, estetiche o pratiche secondo

---

[2] Per la citazione integrale della lettera, conservata presso la collezione privata di Giorgio Fanan, si veda il mio articolo *Il magistero musicale di Carlo Pedrotti a Torino*, «Quaderni di musicologia dell'Università di Verona», I (2006), p. 137.

[3] Philip Gossett, *Dive e maestri: l'opera italiana messa in scena*, trad. it. di Livio

le quali alcune omissioni possano migliorare l'esecuzione, comportano una distorsione delle premesse estetiche di una data opera e il suo spostamento all'interno del *continuum* storico-stilistico, facendole perdere i tratti distintivi. Negli anni Cinquanta del secolo scorso era perfettamente normale scorciare di molto le opere della prima metà dell'Ottocento, in modo da adeguarle ai gusti di un pubblico che non era abituato alla particolare drammaturgia e alla diversa concezione del tempo dell'azione che presentano: basti ricordare la celebre incisione dell'*Anna Bolena* scaligera del 1957, diretta da Gianandrea Gavazzeni e interpretata dalle stelle Maria Callas e Giulietta Simionato, assieme a Nicola Rossi Lemeni e Gianni Raimondi. Si trattò invero di un'ampia selezione dell'opera, da cui alcune scene vennero eliminate e altre abbreviate per esaltare i momenti migliori del lavoro: l'operazione ne favorì uno stabile rientro in repertorio. Ora *Anna Bolena* è eseguita regolarmente ed esiste un pubblico avvezzo alla sua particolare drammaturgia, perciò è più difficile giustificare i numerosi tagli del dvd prodotto da Deutsche Grammophon che documenta il debutto nel ruolo di Anna Netrebko, a Vienna. Tagliare code e cadenze, credendole ingenue formule musicali difficilmente conciliabili col gusto del pubblico odierno, per questo tipo di opera, significa annullarne la precipua funzione musicale-drammatica, ovvero aumentare la tensione emotiva e creare un senso, sia pure enfatico, di certezza e di convinzione. Oltretutto, nonostante risultino accorciati vari numeri dell'opera, della quale vengono così traditi lo stile, la concezione e la poetica, le proporzioni originali del lavoro sono *grossomodo* mantenute nella recente registrazione citata.

Nel caso di opere risalenti all'ultima fase della tradizione operistica italiana, dove gli schemi formali si stemperano in favore della continuità musicale-drammatica, operare tagli può sollevare perplessità anche maggiori, in quanto comporta la perdita di parti che vengono arbitrariamente e spesso erroneamente ritenute accessorie, senza valutarne la logica nel quadro del progetto drammaturgico dell'autore. Se si escludono i fugaci accenni che si possono trovare qua e là, ad esempio nell'intervento di Alfredo Mandelli all'interno del secondo volume dei «Quaderni Zandonaiani»[4], la questione delle omissioni nella *Francesca da Rimini* rimane tutta da studiare. La partitura autografa, conservata all'Archivio Ricordi di Milano, presenta nove tagli. Così ridefinita, la rispecchia fedelmente la riduzione a stampa

---

Aragona, «Il Saggiatore», Milano 2012, p. 270 (tit. orig. *Divas and scholars*: *performing Italian opera*, The University of Chicago Press, Chicago 2006).

4 Alfredo Mandelli, *"Francesca da Rimini" interpretata da Antonio Guarnieri*, «Quaderni zandonaiani», II (1990), pp. 19-26 (Atti del Convegno *La teatralità in Zandonai*, Rovereto, 19-20 gennaio 1990).

per canto e pianoforte del 1914 (n.e. 115450). Nel fac-simile, consultabile presso la Biblioteca Civica di Rovereto, troviamo due ulteriori tagli: il primo (#), di lieve entità, consiste nella sola soppressione di due misure della parte delle trombe; il secondo (§) nell'eliminazione delle otto battute durante le quali la protagonista s'inginocchia e prega, dal momento che la recita del *Padre nostro*, sommersa dal frastuono orchestrale, è difficilmente percepibile, come puntualizza uno dei primi commentatori («a teatro l'intenzione sfugge causa la sonorità degli strumenti»)[5]. Interventi più cospicui, in aggiunta ai precedenti, ma presumibilmente sempre sotto l'egida del compositore, si notano nell'edizione a stampa della partitura (1926): i sette tagli nel secondo atto (per un totale di centoventidue battute) potrebbero essere proprio quelli «studiati ed esperimentati la scorsa estate», ai quali Zandonai accenna in una lettera indirizzata al critico Nicola D'Atri, sullo scorcio del '25[6]. Oltre ai tagli originali dell'autore, la tradizione interpretativa ne ha determinati altri cinque: quattro nell'atto secondo e uno all'inizio della seconda parte dell'ultimo (per un totale di duecentosei misure ulteriori che risultano cassate). Tra le nove esecuzioni prese in esame, solo due degli anni Ottanta, dirette rispettivamente da Levine (1984) e da Arena (1988), e una recentissima affidata ad Armiliato (2013) ripropongono fedelmente la versione della partitura edita nel primo dopoguerra.

Undici tagli riguardano il burrascoso secondo atto, quello in cui più compiutamente si realizza la commistione di sangue e di lussuria, che costituisce l'essenza della tragedia dannunziana, ambientata in un Medioevo all'insegna di impressionanti ossimori, bestialità guerriera e languore passionale, immagini ripugnanti e irresistibile avvenenza femminea. Nell'atto è rievocata la spaventosa battaglia che, a Rimini nel 1295, per tre giorni contrappose i guelfi Malatesta ai ghibellini Parcitadi. Degli assalitori, quasi tutti sterminati, si salvarono solamente Montagna che fu però eliminato dopo la cattura (come avviene nell'opera per mano di Malatestino) e un altro uomo che riuscì a fuggire. La dinamica scenica è tutta giocata sull'alternanza di due livelli drammatici: gli effetti di primo piano sui protagonisti si collocano infatti tra i ripetuti, fragorosi interventi delle masse, creando un singolare andamento spezzato che i numerosi tagli praticati nella partitura tendono a indebolire (in particolare il terzo). Si tratta peraltro di una concezione scenica in linea con la principale costante del teatro di Zandonai, da più parti sottolineata: l'oscillazione cioè tra deliranti esaltazioni emotive e il senso dell'ineluttabile incombere della morte.

---

5 *Francesca da Rimini. Guida attraverso il poema e la musica*, a cura di Baccio Ziliotto, Bottega di poesia, Milano 1923, p. 81.

6 Lettera di Riccardo Zandonai a Nicola D'Atri, 8 dicembre 1925, *ERZ*, 1533.

Punto per punto può essere opportuno verificare in quale misura i tagli incidano sull'assetto globale dell'atto. L'azione si svolge nella torre Mastra che si erge sopra le dimore dei Malatesta. Gli arcieri sono appostati sui solai, pronti a dar inizio al conflitto. Poche fragorose battute orchestrali introducono al clima guerresco dell'atto con un motivo nervoso e assai incisivo (legato principalmente alla figura di Gianciotto) che sarà ampiamente sfruttato in tutto lo svolgimento, acquisendo una funzione strutturale nell'articolazione dell'intero blocco scenico. Si scambiano poche parole un giovane balestriere, di vedetta, e il torrigiano, occupato ad attizzare la legna sotto una caldaia fumante, per preparare il fuoco greco. Inquieta e pensierosa, come sottolineano gli accordi striscianti in *pianissimo* che ne accompagnano l'ingresso, con il motivo del tritono (associato all'amore peccaminoso), Francesca compare sulla torre Mastra, con sorpresa dei due, data l'imminenza della battaglia. Finge di esser in cerca del marito («È salito alla Mastra Messer Giovanni?»), ma la domanda successiva («E nessun altro?») tradisce la vera ragione del suo incosciente vagare in quel luogo pericoloso. Ricevuta risposta negativa, trova un pretesto per intrattenersi, sino al giungere di Paolo, interrogando il torrigiano su ciò che è intento a preparare (Calmo C Do min.). Il primo taglio vanifica la domanda della protagonista e anticipa inopinatamente l'entrata di Paolo.

1. ATTO SECONDO

FRANCESCA	E tu che fai?	[Calmo C Do min.]
IL TORRIGIANO	Preparo fuoco greco	
	falariche e diverse	
	altre carezze per i Parcitadi.	
FRANCESCA	(*guardando con meraviglia la materia*	
	che bolle nella caldaia)	
	Il fuoco greco! Chi si salva? Non	
	l'avevo mai veduto. È vero che	[Allegretto 2/4 La min.]
	non si conosce alla battaglia strazio	
	più terribile? È vero	
	che arde nel mare,	
	arde nei fiumi,	
	brucia le navi,	
	brucia le torri,	
	soffoca, ammorba,	
	secca repente il sangue	
	dell'uomo, fa	
	delle carni e dell'ossa	
	una cenere nera,	
	trae dallo strazio	

	dell'uomo urli di belva che impazzano i cavalli e impietrano i più prodi?	
IL TORRIGIANO	Morde e divora ogni genìa di cose vive e morte.	[Più lento 2/4]
FRANCESCA	Ma come siete voi osi di maneggiarlo	
IL TORRIGIANO	Noi n'avemmo licenza da Belzebù che è il principe dei dèmoni e viene parteggiando pei Malatesti. (*Francesca si avvicina alla botola in cui scende la scala della torre, e ascolta vigile*)	[Allegretto come prima, brillante C Do min.]

Tra le varie «carezze» in serbo per i Parcitadi c'è la pece che bolle nella caldaia e che suscita una lunga replica di Francesca, infervorata dalle terribili visioni che la sua immaginazione evoca (Allegretto 2/4 La min.). Invero la protagonista non riesce a trattenere uno smodato coinvolgimento emotivo, perché il fuoco greco che arde e distrugge è anche correlativo oggettivo della sua passione (nel medesimo punto dell'atto secondo della tragedia dannunziana, Francesca aggiunge: «Vuoi tu divorarmi, bella fiamma?»)[7]. L'incalzante motivo della battaglia continua a punteggiare il dialogo, mentre un baleno di biscrome (ottavino, clarinetto, archi) offre sostanza sonora all'immagine del fuoco. Le ultime parole del torrigiano, prima dell'entrata di Paolo, sono ancora all'insegna dell'ironia, nella recuperata orbita di Do min. Il carattere ambiguo, cupo e bizzarro nel contempo, di questa sezione (quarantadue battute), eliminata pure dal compositore nell'edizione a stampa della partitura, offre per contrasto il massimo risalto al bellissimo tema, già udito nel primo atto, che accompagna l'ingresso di Paolo dalla scala della torre e che al suo personaggio si associa nel corso della vicenda, mentre Francesca «s'ammutolisce indietreggiando».

La protagonista, nonostante il torrigiano la supplichi di allontanarsi poiché sta iniziando la battaglia (taglio 2, trentotto battute), è intenzionata a rimanere accanto all'amato.

2.

IL TORRIGIANO	Madonna, ritiratevi, per Dio, che si incomincia a mordere il battuto qui. Qui si muore.

7 GABRIELE D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, Treves, Milano 1903, p. 101.

(*Alcuni balestrieri alzano i vasti pavesi dipinti e fanno impedimento alla donna che vuol raggiungere Paolo.*)

I BALESTRIERI Viva! La torre Galassa risponde,
Viva Messer Malatesta! Verrucchio!
Verrucchio!
(*Francesca tenta di respingere i balestrieri che le impediscono il passo. Paolo avendo tolto una balestra, ritto sul murello, saetta a furia, esposto ai colpi avversari, come un forsennato.*)

FRANCESCA Paolo!
(*Paolo si volge al grido e scorge la Donna fra il vampeggiare dei fuochi. Toglie il pavese d'un balestriere e la copre.*)

In un primo momento Francesca rimprovera Paolo per l'inganno del matrimonio. Intanto dalla torre il giovane si fa onore saettando «a furia» e cercando una morte che sia fonte di espiazione. Per Francesca, se l'amato si salverà, sarà segno ch'egli è assolto, altrimenti sarà meglio perire con lui. Perciò lo affianca, tenendo la fune che solleva la bertesca (un quarto breve taglio elimina qui le parole «né più l'abbasserò» che sottolineano l'eroica fermezza della donna) e pregando (taglio 5 con la recita del *Padre nostro*), mentre il cognato continua a scagliare dardi sui nemici.

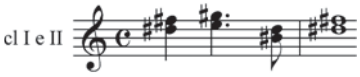
5.

(Tenendo nelle mani tesa la fune, ella s'inginocchia e fa preghiera con le pupille sbarrate e fisse al capo inerme di Paolo. La bertesca alzata lascia vedere il mare splendente. Il saettatore carica l'arme e scocca, senza tregua. Di tratto in tratto le verrette ghibelline entrano per la finestra e battono nel muro di contro e cadono sul pavimento senza ferire. La crudeltà dell'ambascia sconvolge il viso della pregante. Le sillabe muovono appena le sue labbra trascolorate.)
Padre nostro
che sei nei cieli,
santificato sia
il nome tuo,

avvenga il regno tuo,
tua volontà si faccia
in cielo come in terra.
Padre, dà oggi a noi
il pane nostro
cotidiano.
E a noi perdona i nostri
Peccati, come noi
perdoniamo ad altrui;
e non c'indurre
nella tentazione
ma guardaci dal male.
E così sia.

Una lancia sfiora il capo del giovane e Francesca, credendolo ferito, prende tra le braccia il suo corpo e lo accarezza. Il primo taglio di tradizione (α) elimina a questo punto diciannove misure, dove le parole della donna, intenta a cercare tra i capelli la ferita, rivelano una spasmodica premura nei confronti del cognato.

α.
Non sanguini, non hai
stilla di sangue sul tuo capo, e sembra
che tu ti muoia! Paolo!



Es. 1

In orchestra echeggia il motivo (es. 1) a suggello dell'ampia frase dove la protagonista decide che «questo cimento» sia «il giudizio di Dio»: il «grande amore» che ha permesso il perdono della «frode», svela ora a Francesca la salvezza del cognato. Dopo un altro breve taglio (β, quattro battute), non autorizzato ufficialmente dal compositore,

β.
FRANCESCA [...] dì
che sei folle e che l'anima tua misera
non udì la parola della tua bocca.

irrompe sulla scena Gianciotto, soffocando il clamore trionfante del coro con un grido acuto e brutale. Parte del suo primo intervento risulta eliminata già da Zandonai. Si perde così la domanda «chi era alla finestra

imbertescata?» alla quale poco dopo Paolo si collega, presentandosi orgoglioso davanti al fratello.

6.

GIANCIOTTO [...] Più presti siete
a far gazzarra
che a travagliar le cuoia ghibelline.
Chi era alla finestra imbertescata?

I BALESTRIERI Viva Messer Giovanni lo Scontento!
(*Paolo raccatta il suo elmetto e,*
copertosi il capo, va verso la torre.
Francesca trapassa verso la porta
onde venne, l'apre e si china nel vano
a parlare.)

GIANCIOTTO (*ai Balestrieri*)
Tacete, che la lingua vi si secchi!

La provvisoria calma della scena in cui i personaggi si dissetano è turbata da un nuovo fremito dell'orchestra che accompagna l'ingresso di Malatestino, ferito e portato «su a braccia per le scale della torre [...] in sembiante di cadavere». È la volta di un terzo taglio di tradizione (γ, venticinque battute), che elimina l'intervento in cui Gianciotto, esaminando la ferita all'occhio del fratello, ne sminuisce l'entità e concede così a Malatestino un lasso di tempo plausibile per riprendere i sensi e tornare quindi a esprimere con vigore il suo ardore bellicoso.

γ.
[...] Il colpo tramortito l'ha
un poco; ma rinviene.
(*osservando la ferita*)
Pietra scagliata a mano, non da fionda.
Via, non è nulla.
(*Lo bacia in fronte.*)
Malatestino!
(*Il giovinetto si riscuote, riprende gli*
spiriti.)
Bevi, Malatestino!

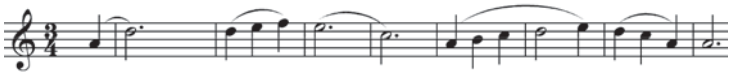
Dopo poche battute di collegamento strumentale, eliminate già dal compositore (7), troviamo l'ultimo taglio dell'atto, dovuto alla tradizione interpretativa (δ, quindici battute), dove si perde parte della pronta reazione di Malatestino che chiede una benda e qualcosa da bere, prima di lanciarsi nuovamente nella mischia. Il quadro si conclude infatti con un'impetuosa ripresa della battaglia.

δ.
[...] Mettetemi una fascia
e datemi da bere;

L'ultimo, ampio taglio che si registra è legato alla tradizione esecutiva e riguarda l'inizio della seconda parte dell'atto quarto (ε, di ben centoquarantasette battute). Apparentemente accessorio, il passo è invece strategico nella poetica di quest'opera. Già ipotizzata all'epoca dei primissimi allestimenti, pare infatti che la sua omissione non avesse l'avallo del maestro, come apprendiamo da una lettera di Carlo Clausetti.

> [...] Sai che abbiamo fatto il taglio delle Ancelle al 4° atto? Cioè... le Ancelle appariscono, ma senza cantare. Esse fanno una breve azione sulla musica malinconica dell'orchestra: accendono le lampadette, traversano la scena e vanno via. Resta Biancofiore che non riesce ad accendere la sua lampadetta: interviene allora Francesca, la quale canta il suo brano ecc. ecc. sino alla fine dell'atto. Questo taglio, secondo noi, è eccellente, dal punto di vista teatro, perché, dopo aver dato una pennellata d'ambiente al principio del quadro, conduce rapidamente alla catastrofe, come è necessario, in un atto che ha già un primo quadro che può dirsi per se stesso un atto completo e al quale sarebbe impossibile togliere una sola nota. Ma purtroppo Zandonai non la pensa così: dato che il taglio è barbaro, che un po' di dialogo di Ancelle è indispensabile come preparazione alla scena di Biancofiore, e che infine vuol assolutamente rimettere la musica tagliata. Per noi questo sarebbe un errore; ma certo, se egli insisterà, si farà quel che vorrà lui[8].

Nella sua camera, Francesca giace supina sul letto. Le ancelle dialogano sottovoce per non svegliarla, mentre la mesta melodia (es. 2) del coro di donne *Ohimè che adesso io provo* del primo atto risuona in orchestra per tre volte (e una quarta alla fine del duetto con Biancofiore, prima dell'entrata di Paolo), articolando così il passo tagliato secondo lo schema formale del rondò.



Es. 2

Nella seconda scena la protagonista, perseguitata da un incubo ricorrente (la visione che già ebbe Nastagio degli Onesti nella pineta di Ravenna), si agita affannosamente, manda un grido di terrore e balza dal letto come se fosse inseguita.

---

8 Carlo Clausetti a Nicola D'Atri, Milano, 30 dicembre 1914, *ERZ*, 96.

ε.

ATTO QUARTO, PARTE SECONDA

SCENA PRIMA

ADONELLA L'ha colto il sonno. Dorme. [Allegretto triste 3/4 Re min.]
BIANCOFIORE Sì dorme. Ah, com'è bella!
Questa notte
Madonna non ci fa cantare.
ALTICHIARA È stanca.
BIANCOFIORE Il prigioniero
non urla più.
GARSENDA Messer Malatestino
gli ha tagliata la testa.
ALTICHIARA Dici il vero?
GARSENDA Si, oggi, innanzi vespro.
ALTICHIARA Come lo sai?
GARSENDA Me l'ha detto Smaragdi.
Ora cavalcano
per la marina,
Sotto le stelle,
con quella testa
mozza!
GARSENDA Ah, si respira
in questa casa,
Or che se ne sono
iti lo zoppo e l'orbo!

SCENA SECONDA

Francesca getta un grido di spavento,
balza dal letto e fa l'atto di fuggire
come inseguita selvaggiamente, agitando
le mani su i fianchi come per
liberarsi dalla presa.
FRANCESCA Oh! No, no! Non son io! Non son io! [Agitato C La min.]
Ahi! Ahi! M'azzannano, aiuto!
Mi strappano il cuore, aiutami,
Paolo!
(*Ella sussulta, s'arresta e torna in sé,*
pallida, affannata, mentre le donne le
sono intorno sbigottite a confortarla.)
GARSENDA Madonna, Madonna, noi siamo qui.
Vedete, Madonna, siamo noi.
ALTICHIARA Non vi prendete spavento.
ADONELLA Non c'è nessuno. Siamo noi
qui. Nessuno vi fa male, Madonna.
FRANCESCA Che ho detto? Ho chiamato? [Lento C]
Che ho fatto, mio Dio?

ADONELLA	Avete fatto qualche sogno tristo,	
	Madonna.	
GARSENDA	Ora è finito. Siamo noi	
	qui. Tutto è in pace.	[Allegretto triste 3/4]
FRANCESCA	È tardi?	
GARSENDA	Saranno forse quattr'ore di notte.	
ADONELLA	Non volete, Madonna, ch'io v'acconci	[Moderato C]
	il capo per la notte?	
FRANCESCA	No, non ho più sonno. Aspetterò.	
GARSENDA	Scioglierví i calzaretti?	
ADONELLA	Profumarvi?	
FRANCESCA	No, voglio rimaner così.	
	Non ho più sonno. Andate, andate.	[Allegretto come prima 3/4]
	Intanto io leggerò.	
	Togli un doppiere, Garsenda.	

Non è difficile comprendere le motivazioni della contrarietà di Zandonai all'eliminazione di questa parte. La malinconica staticità che la pervade è la cifra del mondo lontano, sospeso tra realtà e sogno, in cui la figura di Francesca trova la sua definizione, come eroina di quella che è stata chiamata «tragedia dell'insondabile»[9]. Il carattere nostalgico del coro *Ohimè che adesso io provo*, all'insegna dei timbri arcaici, nel primo atto prepara il congedo da Samaritana, dove per Francesca si esprime un senso di struggimento per la fine della vita spensierata. L'attesa di Paolo è vissuta dalla protagonista in una dimensione psicologica oscillante tra il ricordo della giovinezza (tema del coro delle ancelle) e il presentimento di un amore non ancora nato ma già offuscato da un'aura d'inquietudine. Il collegamento di siffatta drammaturgia con il pensiero di Bergson e con la cultura del Decadentismo è già stato messo in luce: il tempo diventa relativo e multidirezionale, in quanto espressione della vita soggettiva, passato e futuro si sovrappongono[10]. L'antica forma del rondò diventa così il contenitore ideale dove bloccare il flusso temporale in una rifrazione continua di pensieri, sensazioni e stati d'animo. Prima del tragico epilogo, l'oasi d'illusione del canto amoroso rievocato, crea un senso di sospensione che, nella logica di un giusto dosaggio delle fasi drammatiche e delle emozioni, è necessario dopo il frenetico confronto tra Gianciotto e Malatestino, alla fine della prima parte. Inoltre, ricollegandosi al primo atto, ricrea la stessa atemporalità che sfuma la realtà presente nella nostalgia della rievocazione e nell'angoscia del presentimento, in questo caso della catastrofe imminente.

---

9 Luigi Pestalozza, *Zandonai tra naturalismo e Liberty*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di Renato Chiesa, Unicopli, Milano 1984, p. 78.

10 Franco Melotti, *"Je suis l'empire à la fin de la décadence"*, *ivi*, p. 88.

	Fonte	Atto	t. n./bb. (pp.) tem.	tot. bb.
ZANDONAI	Partitura autografa Milano, Archivio Ricordi ↓	II III IV 1° IV 2°	a. 30/5-10 (76-77) b. 52/3-15 (135-138) c. 55/17-57/4 (148-153) d. 59/8-25 (140-142) e. 62/4-63/8 (146-150) f. 15/11-14 (46) g. 64 (79) h. 65/1-8 (81-82) i. 67/1-11 (84-85)	6 12 20 18 31 4 3 8 11 **113**
	Spartito a stampa Milano-Paris, Ricordi, © 1914, n.e. 115450			
	Fac-simile della partitura autografa Rovereto, Biblioteca Civica	I II III IV 1° IV 2°	#. 41/6-7 (101) solo tr a. 30/5-10 (76-77) §. 32/1-8 (83-84) [*Padre nostro*] b. 52/3-15 (135-138) c. 55/17-57/4 (148-153) d. 59/8-25 (140-142) e. 62/4-63/8 (146-150) f. 15/11-14 (46) g. 64 (79) h. 65/1-8 (81-82) i. 67/1-11 (84-85)	 6 8 12 20 18 31 4 9 8 11 **127**
	Partitura a stampa Milano, Ricordi, © 1926, n.e. 119489	II	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165)	42 38 10 8 8 9 7 **122**
GUARNIERI Caniglia/Prandelli (Rai, 1952)	cd (rimasterizzazione digitale Fonit Cetra CDC 22.1, 1994, dell'incisione Cetra Soria XTV 50.097 del 1952, rist. Cetra LPS 3229, 1968)	II IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) *α. 37/1-19 (94-97)* *40* *β. 41/1-4 (105-106)* *19* 6. 44/1-45/5 (111-114) γ. 57/16-59/8 (155-159) *40* 7. 61/1-7 (165) *δ. 62/6-63/7 (170-172)* *15* *ε. 35/23-46/3 (3-27)* *5,34* **7,28**	42 38 10 8 8 19 4 9 25 7 11 147 **328**
BASILE Pobbe/Campora (Rai, 1958)	dvd (rimasterizzazione digitale della registrazione Rai, 1958)	II IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) *α. 37/1-19 (94-97)* *β. 41/1-4 (105-106)* 6. 44/1-45/5 (111-114) *γ. 57/16-59/8 (155-159)* 7. 61/1-7 (165) *δ. 62/6-63/7 (170-172)* *ε. 35/23-46/3 (3-27)*	42 38 10 8 8 19 4 9 25 7 11 147 **328**

GAVAZZENI Olivero/Del Monaco (Milano, La Scala, 1959)	cd (rimasterizzazione digitale Legato Classics LCD 186-2, 1995, della registrazione Estro Rare – Opera Armonico Editions EA 041, 1959)	II IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) *α. 37/1-19 (94-97)* 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165) *ε. 35/23-46/3 (3-27)*	42 38 10 8 8 19 9 7 147 **288**
CAPUANA Gencer/Cioni (Trieste, Verdi, 1961)	cd (rimasterizzazione digitale Arkadia CD HP 597.2, 1993, della registrazione Morgan Records 6102 del 1961)	II IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) *α. 37/1-19 (94-97)* *β. 41/1-4 (105-106)* 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 57/16-59/8 (155-159) *ε. 35/23-46/3 (3-27)*	42 38 10 8 8 19 4 9 25 147 **310**
ARENA Kabaivanska/Tagliavini (Verona, Filarmonico, 1980)	dvd (rimasterizzazione digitale della registrazione Rai)	II IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) *α. 37/1-19 (94-97)* *β. 41/1-4 (105-106)* 6. 44/1-45/5 (111-114) *γ. 57/16-59/8 (155-159)* 7. 61/1-7 (165) *ε. 35/23-46/3 (3-27)*	42 38 10 8 8 19 4 9 25 7 147 **317**
LEVINE Scotto/Domingo (New York, Metropolitan, 1984)	dvd (rimasterizzazione digitale Pioneer Artists PA-87-180 della videoregistrazione "Bel Canto" Paramount Home Video, 12553, 1984)	II	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165)	42 38 10 8 8 9 **122**
ARENA Kabaivanska/Matteuzzi (Radiotelevisione bulgara di Sofia, 1987)	cd (rimasterizzazione digitale RD 71456 (3) dell'edizione discografica RCA Victor RL 71456 (2), 1988)	II	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165)	42 38 10 8 8 9 7 **122**
OREN Vassileva/Alagna (Parigi, Bastille, 2011)	cd (Radio France)	II IV	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) *α. 37/1-19 (94-97)* *β. 41/1-4 (105-106)* 6. 44/1-45/5 (111-114) *γ. 57/16-59/8 (155-159)* 7. 61/1-7 (165) *δ. 62/6-63/7 (170-172)* *ε. 35/23-46/3 (3-27)*	42 38 10 8 8 19 4 9 25 7 11 147 **328**

ARMILIATO Westbroeck/Giordani (New York, Metropolitan, 2013)	youtube	II	1. 2/8-7/6 (6-16) 2. 23/1-25/4 (53-62) 3. 27/1-12 (67-69) 4. 29/9-30/4 (75-76) 5. 32/1-8 (83-84) 6. 44/1-45/5 (111-114) 7. 61/1-7 (165)	42 38 10 8 8 9 7 **122**

Legenda:

- la freccia nel riquadro della partitura autografa conservata all'Archivio Ricordi di Milano indica che lo spartito a stampa n.e. 115450 la rispecchia fedelmente;
- la quarta colonna è dedicata ai tagli (t.);
- con le lettere minuscole si sono indicati i primi tagli di Zandonai;
- con i simboli # e § due tagli aggiuntivi del compositore che figurano nel fac-simile di Rovereto;
- con i numeri arabi sette tagli successivi testimoniati nella partitura a stampa del 1926;
- con le lettere greche minuscole e in corsivo i tagli operati nelle esecuzioni prese in esame e identificate da alcuni dati essenziali che sono riportati nel primo e nel secondo riquadro (cognome del direttore e degli interpreti principali, teatro, anno e riferimenti della registrazione). Si noti che ne figurano due, a distanza di sette anni, sotto la direzione del medesimo maestro (Arena, anche se con interpreti differenti), ma con scelte diverse in merito ai tagli;
- n. sta per il numero della sezione all'interno della partitura;
- bb. per le battute;
- pp. per le pagine;
- tem. per il tempo dei tagli di tradizione, cronometrato nell'ultima esecuzione citata (Armiliato), dove non sono stati operati;
- nell'ultima colonna è riportata la somma delle battute eliminate.

Antonio Rostagno

STILE DEL LINGUAGGIO MUSICALE NELLA *FRANCESCA DA RIMINI*. ARCAISMO E MODERNISMO EUROPEO

Abstract - Zandonai, situated between Puccini and the committed members of the musical avant-garde (in particular Malipiero and Casella), is here studied, starting from his musical language, right up to the dramatic level of his work. The short conclusion, on the basis of a rapid analysis of some compositional elements, shifts the attention from an artistic level to an historiographical one.
The experience of *Francesca da Rimini*, as already mentioned by some historians, is generated by the merging of greatly divergent dramatic experiences, compositional tendencies and techniques. Inevitably, the strongest influences come from D'Annunzio's theatre, even though Zandonai does not completely share the (explicit and implicit) intentions of the original tragedy.
Nevertheless, the final realization is one neither of incoherence nor eclecticism – the latter being a term that is very wrongly used to define Zandonai's music and dramaturgy; on the contrary, the pluristylism, here demonstrated through comparative examples, testifies to the deep complexity of zandonaian language in the particular dramatic conception of *Francesca da Rimini*.

Intento di questo scritto è mostrare la posizione di Zandonai nel periodo di Puccini, fra il tardo Verdi e le avanguardie militanti di Malipiero e Casella, dal punto di vista del linguaggio musicale (dando tuttavia per assunto che, parlando di un'opera teatrale, non sia quasi mai possibile separare soluzioni grammaticali e processi sintattici dalle loro funzioni drammaturgiche). La breve conclusione, sulla base del cursorio esame di alcuni dei più frequenti elementi compositivi, sposterà l'attenzione dal piano musicale a quello storiografico.

L'esperienza della *Francesca da Rimini*, non dico nulla di sensazionale, nasce da una confluenza di esperienze drammaturgiche, di indirizzi e tecniche compositive, fra loro anche molto diversi e solo in parte armonizzati;

questo pluristilismo deriva in parte considerevole dalla non compiuta condivisione da parte di Zandonai degli indirizzi impliciti ed espliciti della originale tragedia di D'Annunzio. Sia quindi chiaro che per me pluristilismo e parziale armonizzazione di linguaggi non significano necessariamente incoerenza: non userò la ormai consunta definizione di eclettismo, che in musica significa troppo e quindi nulla, e il termine pluristilismo non ha alcuna intenzione svalutativa.

L'idea del 'teatro di poesia', che D'Annunzio ebbe sin dai primi anni del nuovo secolo[1], è lontana dalla drammaturgia della Giovane Scuola, con cui invece Zandonai mantiene numerosi punti di contatto, e già di qui emerge una discrasia, se non proprio una contraddizione. Per inciso, se anagraficamente Zandonai appartiene alla sempre più discussa (e realmente discutibile) categoria della 'generazione dell'Ottanta', la sua idea drammaturgica non ha nulla del teatro di fantasia di un Casella o di un anti-teatro alla Malipiero intorno agli anni della Grande Guerra (si intende opere come *Sette Canzoni*, *Orfeide*, più tardi *La donna serpente*). In secondo luogo, ed è principio ancor più incisivamente distintivo, la concezione e la realizzazione del tempo nel teatro di D'Annunzio si fondano su prolungatissime stasi dell'azione, per lasciare spazio alla sola parola poetica; nulla di più lontano sia dal tono di conversazione di Illica (e del suo vocabolario) sia della drammaturgia verista (per esempio della *Conchita*). Ed ecco un altro fattore di contraddizione, o meglio una motivazione delle difficoltà che Zandonai deve aver incontrato nell'affrontare la creazione della *Francesca* melodrammatica.

Non sarebbe difficile trovare nell'opera, scena dopo scena, livelli e indirizzi divergenti: indiscutibilmente Zandonai guarda al teatro estetizzante e persino allude al teatro simbolista, senza però rinnegare il meccanismo dell''effetto-commozione' e lo psicologismo che fa leva sulla emozione secondo la tradizione del teatro borghese; e neppure è difficile rintracciare sentori della frammentazione scenica che il teatro di quegli anni sperimen-

---

[1] La definizione, poi divenuta d'uso comune, è di Adriano Tilgher: «Il teatro di D'Annunzio, Benelli, Morselli forma il così detto *teatro italiano di poesia*, così detto perché, reagendo alla psicologia empirica della commedia borghese, al particolarismo documentario e realistico del teatro a tesi o a caratteri, tutto dedito alla soluzione di problemi minuti e cotidiani, riaffermò l'esigenza di una lirica concretezza e universalità e preparò così la via al nuovo teatro, che si ripropone, o tende a riproporsi, il problema dello spirito nella sua totalità e integralità», Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Bardi, Roma 1928. Per un commento attuale si veda Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 1993 (2006), pp. 99-101, e Id. (a cura), *Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Costa & Nolan, Genova 1989, pp. 122-140.

tava in modo assai più provocatorio (Malipiero, appunto, ma non si trascuri l'incidenza delle 'serate' futuriste). Questo pluristilismo nell'intenzione drammaturgica trova un esatto riflesso nel linguaggio musicale, che ne esce, anch'esso, eminentemente composito, multiforme, mescidato: nel vocabolario melodico (addirittura a volte quasi ponchielliano) e ritmico, nella grammatica armonica, nella sintassi, nella strutturazione delle grandi forme.

Sta di fatto che nel cuore dell'opera mi sembra risieda una contraddizione; il libretto e la idea drammaturgica di D'Annunzio non hanno più nulla della tradizione del teatro borghese o del teatro sociale e si volgono in parte al teatro simbolista in parte al teatro d'arte. Ma nulla di questo mi sembra trovare la convinzione profonda di Zandonai, che invece nel suo più intimo istinto rimane del tutto profondamente legato all'idea del teatro borghese, psicologico e sentimentale.

Il libretto della *Francesca* melodrammatica, nella riduzione di Tito Ricordi, è fatalmente legato all'idea di teatro di poesia di D'Annunzio, ovviamente meno del dramma in versi per la Duse, ma ancora largamente debitore di quella idea. Quindi nulla rimane, in questo libretto, del tono di conversazione o del realismo di Puccini e del suo teatro borghese, esattamente come D'Annunzio si distingueva da Achille Torelli, Marco Praga, Giuseppe Giacosa; e quindi nulla del tempo rapido e realistico pucciniano, da *Tosca* alla *Fanciulla*. Nulla poi del teatro di impegno sociale come Bertolazzi, Bovio o Bersezio; e ovviamente nulla del verismo alla *Conchita* o alla *Mese mariano*; inoltre manca l'idea di una definizione d'ambiente con funzione protagonistica (o meglio antagonistica), realizzata da Puccini in opere come il *Tabarro*. E, ancora, la *Francesca* zandonaiana non ha nulla in comune con il teatro espressionista, con lo straniamento, con la negazione di trama e personaggi, che proprio negli anni della Grande Guerra Gian Francesco Malipiero sta realizzando in modo radicale e programmatico nel ciclo dell'*Orfeide*.

Infine il rapporto con il teatro simbolista francese è ambiguo: l'esaltazione delle passioni è nel libretto ancora estrema, sebbene D'Annunzio, non fosse altro che per il legame del wagnersimo, conservi intenzionali legami con l'esperienza simbolista, com'è chiaro dalla collaborazione con Debussy per il *Martyre de Saint Sébastien*.

Perché questo quadretto *ad usum delfini*? Perché ho intenzione di mostrare che nessuna di queste componenti è radicalmente estranea a Zandonai, senza che qualcuna prevalga del tutto, pur nella concezione drammaturgica ancora sostanzialmente tardo-romantica. Questo vale sopratutto per il meccanismo principale della vicenda musicale: il conflitto. La concezione dello scontro fra caratteri simbolici, i personaggi, è quella

tradizionale ottocentesca. Conservando il tradizionale principio del conflitto drammatico, i personaggi non lasciano lo spettatore privo di passioni, ma chiedono immedesimazione, opponendo male e bene, ordine e disordine, commozione e orrore; la commozione annulla la riflessione, né l'opera ha risvolti socio-politici intenzionali.

Altro dato spesso rilevato, che avrà effetti decisivi sul linguaggio musicale di Zandonai, è la nuova concezione dell'ambiente. Ma non si tratta dell'ambiente-personaggio che campeggia nel teatro di Zola, né dell'ambiente alla Puccini, che ne fa un protagonista attivo, con temi e momenti indirizzati esclusivamente alla sua descrizione-rappresentazione, come in *Bohème* o nel *Tabarro*. È noto infatti quanto già Puccini abbia dedicato interesse all'ambiente, assegnando ad esso una funzione attiva, un motivo dell'azione, anche quando, come appunto nel *Tabarro*, rappresenta l'indifferenza e l'estraneità alle sventure dei poveri amanti; ma proprio per questo Puccini sente di doverlo rendere presente e musicalmente ben connotato.

L'ambientazione dannunziana, con l'estrema cura nella descrizione o nell'impiego di didascalie sceniche, e poi la sua maniacale attenzione in fase di messinscena, non ha funzione drammatica ma spesso soltanto esornativa, come confermano le testimonianze della prima della *Francesca* al Costanzi di Roma nel dicembre 1901. Per inevitabile conseguenza, quanto Zandonai realizza nella *Francesca* è in gran parte teatro non narrativo, teatro di situazioni e teatro di ambienti; è un teatro che assegna alla definizione ambientale una grande parte, ma tanto sforzo descrittivo (soprattutto le scene delle quattro dame, le scene della vita curtense, le scene della guerra) va a costituire solo uno sfondo 'esotico' e non incide direttamente sul conflitto tragico degli individui. Non ha la funzione di personaggio agente, che influenza il comportamento dei personaggi, come accade invece nel dramma naturalista.

Potremmo allora riassumere questa drammaturgia a più livelli e pluristilistica per via di opposizioni, ossia scartando ciò che la *Francesca* zandonaiana non è, distinguendola quindi dalle grandi correnti del teatro coevo (l'esclusione non implica completa estraneità, e tutte le seguenti tendenze sono avvertite da Zandonai, ma nessuna di esse lo esaurisce): non dramma naturalista, non teatro simbolista, non teatro dello straniamento, non teatro epico (si intende nella accezione di Peter Szondi: teatro epico come forma che nega il corso lineare degli avvenimenti, non procura emozioni, non sviluppa una tensione crescente per l'esito tragico, non dramma a tema)[2]. Rimane

[2] Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, trad. it., Einaudi, Torino 1962 (ediz. or. Frankfurt a. M. 1956), pp. 97-101.

quindi una drammaturgia tradizionalmente basata sulla costruzione dei personaggi con passioni e conflitti, che si articolano in un'azione coerente e continua, ma aperta da una profusione di quadri d'ambiente, apparenti digressioni che guardano all'esperienza simbolista. Pur non essendo quindi del tutto in linea con con la tragedia originale di D'Annunzio, il quale, non si dimentichi, veniva dall'esperienza simbolista del *Martyre de Saint Sébastien* con Debussy (1911), Zandonai non pare neppure del tutto refrattario a quella drammaturgia.

Quest'intenzione *deve* necessariamente chiedere un linguaggio (vocabolario, grammatica e sintassi drammaturgica di grande raggio) che non si esaurisce nel tradizionalismo e si differenzia da quello di Puccini, il nuovo modello per i contemporanei; i quadri chiusi (soprattutto le quattro cantatrici, le donne di Francesca) sono nella stessa ottica del teatro 'anti-teatrale' del Malipiero coevo, ma non hanno il suo iper-realismo fino allo straniamento; semmai questi episodi (spesso con musica di scena) sono da intendere nell'ottica dell'estetismo e dell'arcaismo di ascendenza chiaramente dannunziana (e forse anche, in parte, pizzettiana). Ma diversamente dal teatro di parola dannunziano, le situazioni, i caratteri, la disposizione narrativa di *Francesca da Rimini* non mostrano alcuna intenzione di distacco dalla tradizione melodrammatica italiana ottocentesca, e in tal senso la storiografia ha già rilevato una vasta quantità di riferimenti. Con la breve panoramica su alcuni elementi del linguaggio musicale s'intende proporre quindi una forma di continuità fra moda arcaizzante, drammaturgia tradizionalista e intenzione modernista, senza trascurare una possibile contiguità con alcuni elementi della coeva avanguardia della Generazione dell'Ottanta.

L'obiettivo non vuole ridursi però a semplici dati tecnici, semplici rilievi oggettivi, ma vuole essere più ampiamente storiografico: attraverso alcuni esempi comparati s'intende indicare una sostanziale continuità attraverso i due secoli. L'idea quindi che nella musica italiana si sia verificata una radicale frattura fra il decadentismo, rappresentato da Martucci e Puccini, e il modernismo di Casella e Malipiero, frattura che avrebbe annullato ogni legame con il passato nazionale, viene ridimensionata dalla prova dei fatti.

Nella posizione intermedia di Zandonai, almeno in questo momento prima della spaccatura del 'manifesto' del 1932 (comunque non così profonda come si è raccontato a volte), indico qui tre componenti di massima, che per comodità definisco: 1) arcaismo (calco dell'antico), 2) sguardo alla contemporaneità (da Mascagni ad Alfano, ossia dai tardoromantici della moderata avanguardia), 3) assonanze con i compositori della Generazione dell'80 più dichiaratamente d'avanguardia (soprattutto Malipiero).

Tre componenti compresenti, di cui ora ripercorro comparativamente alcuni esempi. Per farlo mi servo a mo' di premessa di una frase di Fedele

D'Amico, che non trattò molto Zandonai, ma che colse in sintesi un aspetto piuttosto cospicuo della sua poetica, e nel contempo coglie una delle ragioni principali della posizione di primissimo piano, che Zandonai ha avuto da un lato nei confronti della Giovane Scuola dall'altro verso i più aperti al rinnovamento più esplicito[3]:

> si tratterebbe di una raffinatezza *moderna*, nel suo rifuggire dalla melodia dispiegata in senso tradizionale e romantico. Non solo: ci sono delle sue dichiarazioni in questa direzione, fin dall'inizio per il *Grillo del focolare*, c'è la sua lotta con Ricordi contro i soggetti "commerciali". Insomma, un raffinato che vuol parlare ad una élite. Ebbene, l'élite del suo tempo lo rifiuta, non vuole saperne di lui. Tant'è vero che una saggistica vera e propria su Zandonai non esiste. Mentre esiste su Pizzetti, su Malipiero, su Casella, ed esiste, sia pure in misura minore, su Respighi, su Alfano.

D'Amico parla qui in termini generali; Chiesa era sceso più nello specifico del linguaggio musicale, quando parlava di uso coloristico della esafonia[4]: a me sembrerebbe piuttosto, ma posso sbagliarmi, che dapprima nel Puccini coevo a *Francesca* (soprattutto *La fanciulla del West*, ma già Scarpia canta spesso su sistemi esatonali o su armonie cromatiche, mentre Floria e Mario, soprattutto nei duetti, non escono dal sistema rigorosamente tonale) e poi in Zandonai l'entrare e uscire dall'esatonalità e dalla tonalità abbia una stretta funzione narrativa. E non è neppure una questione di sinfonismo, di struttura in grande, di forme, insomma di scelte compositive in linea di 'musica assoluta'; il procedere anfibio fra esafonia e tonalità è quasi sempre uno strumento di epidermica evidenza per delineare due ambiti psicologici che si oppongono, o nei duetti degli amanti, o nel duetto tra Francesca e Malatestino, o infine nell'eloquio di un unico personaggio, che attraversa opposti stati d'animo.

È qui che trovo anche i più frequenti punti di contatto, oltre che con Puccini, con Mascagni, con il primo Alfano (prima della Grande Guerra), e persino con Malipiero e Pizzetti.

---

3 Fedele D'Amico, intervento nella *Discussione* [alle sessioni di relazioni al Convegno], in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 299-305: 303.

4 Renato Chiesa, *Le matrici linguistiche e la posizione di "Francesca da Rimini"*, in *Riccardo Zandonai*..., pp. 171-187: 179-180.

La grammatica armonica

Tre sono gli elementi di grammatica che tratterò separatamente:

1) Il vagare fra sezioni melo-armoniche esatonali e altre su scale tonali, come appena detto; ma occorre comprendere quale è l'intenzione, o il senso narrativo di questo procedimento.
2) L'impiego dell'accordo esatonale a due terze maggiori sovrapposte (es. Do-Mi-Sol♭-Si♭), leggibile in diversi modi all'interno delle funzioni tonali, ma più spesso impiegato da Zandonai senza alcuna funzione sintattica; anche di questo elemento grammaticale occorre vedere il significato all'interno della vicenda rappresentata.
3) L'accostamento di armonie tonali (triadi o settime) a distanza di quarta eccedente.

Primo elemento: alternanza esafonia-tonalità e sue funzioni drammaturgiche

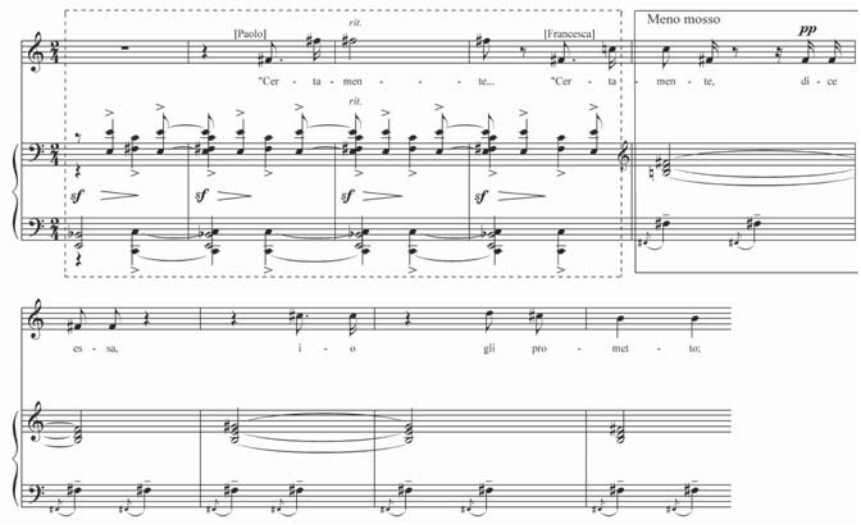
La alternanza fra un ambiente armonico esatonale e la sintassi tonale, a volte sotto il medesimo tema melodico, è impiegata dai compositori in questo primo Novecento italiano a scopo drammatico-narrativo. L'opera dove forse suona con maggiore efficacia questa continua entrata-uscita fra esafonia e tonalità è *La fanciulla del West*, com'è stato più volte notato. L'inizio della *Fanciulla* è forse l'esempio migliore (qui e nei prossimi esempi, il box tratteggiato indica le zone di esafonia, il box a linea continua indica le zone di armonia tonale)[5].

Su questo procedimento di Zandonai si era già espresso Chiesa, ma con diversa interpretazione. La lettura della stessa parola («Certamente» in Es. 1a) da parte dell'uomo e da parte della donna si proietta in due sistemi diversi, esatonale, che forza i limiti, da parte dell'uomo, tonalissimo (un semplice Si minore) da parte di Francesca. Non occorre dire che, alla sola lettura dei galatei, ossia dei manuali di buon comportamento femminile in società stampati in gran quantità fra fine Ottocento e primo Novecento[6], alla don-

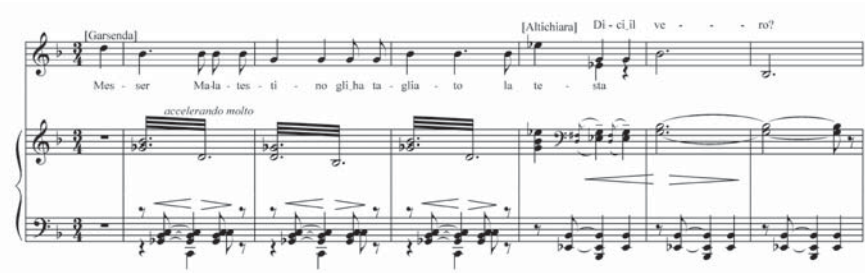
---

[5] Per gli esempi che seguono e le numerazioni di pagine si fa riferimento a *Francesca da Rimini. Tragedia di Gabriele D'Annunzio. Musica di Riccardo Zandonai*, riduzione canto e pianoforte di U. Solazzi, Ricordi, Milano n. l. 115450, 1914.

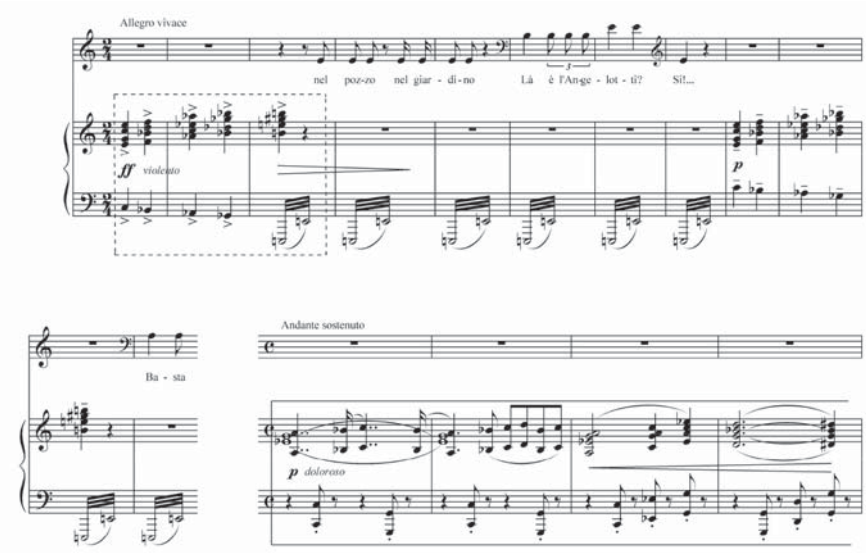
[6] Per quanto riguarda la formazione comportamentale delle giovani in Italia nel periodo di nostro interesse, oltre ai noti studi di Michela Di Giorgio (*La produzione delle donne, immaginarie e reali. Il modello cattolico*, in *Storia delle donne. L'Ottocento*, Laterza, Bari-Roma 1991, pp. 155-191 e relativa bibliografia), disponiamo di altre indagini più recenti fra cui Gabriella Turnaturi, *Signore e signori d'Italia. Una storia delle buone maniere*, Feltrinelli, Milano 2011.



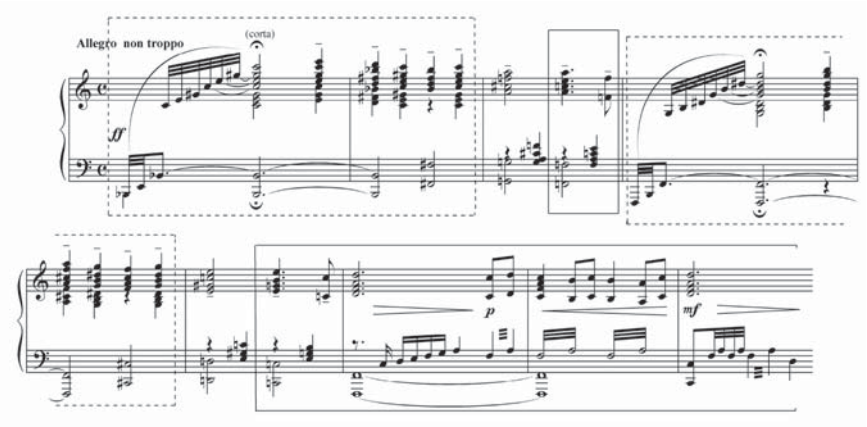
Es. 1a. *Francesca da Rimini*, finale del terzo Atto, p. 231.



Es. 1b. *Francesca*, Atto IV, parte seconda («Messer Malatestino gli ha tagliato la testa»), p. 296.



Es. 1c. G. Puccini, *Tosca*, Secondo Atto.



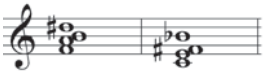
Es. 1d. G. Puccini, *La fanciulla del West* (inizio).

na le buone maniere insegnano la modestia, non l'ardire dell'uomo che si permette di uscire dalle vie comuni del comportamento; e su tutto domina l'autocontrollo, o per dirla più cruda, l'autocensura comportamentale e di espressione. Chiaramente, qui Francesca reagisce alla maggiore 'libertà' tonale (= comportamentale) di Paolo aggrappandosi al più 'vincolante' sistema tonale; solo poco alla volta lo abbandona verso una maggiore libertà da quegli argini linguistici (= comportamentali). Non che si voglia qui proporre una lettura di genere (non è l'obiettivo di questo scritto, ma l'argomento meriterebbe un esame più approfondito), ma data la situazione mi sembra impossibile non proiettare sulla grammatica armonica un'allusione, probabilmente neppure consapevole, di tale mentalità e uso comportamentale.

E nell'esempio successivo (Es. 1b; Garsenda: «Messer Malatestino gli ha tagliato la testa»), l'esafonia femminile è espressione di un'evidente forzatura del carattere, un proferire racconti orrifici, insopportabili per una donna, appunto.

Secondo elemento: l'accordo esatonale

Il secondo elemento grammaticale è inserito nel primo, quello che sopra ho chiamato 'accordo esatonale'.

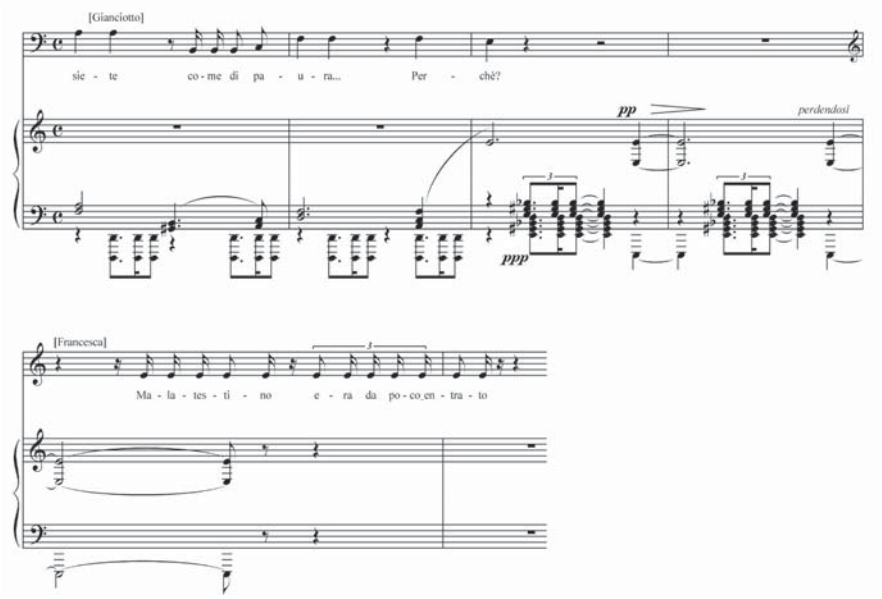


Più precisamente quest'accordo che può essere considerato anche come sesta eccedente, formato da due terze maggiori sovrapposte a distanza di seconda maggiore, è frequentemente impiegato da Zandonai anche in contesti discorsivi assai differenti. Per esempio nella prima parte del Quarto Atto, dopo il violento dialogo che lascia Francesca in stato di confusione per il terrore di quanto sta accadendo, Malatestino è appena uscito dopo aver minacciato con allusioni al tradimento, ed entra Gianciotto (Es. 2a).

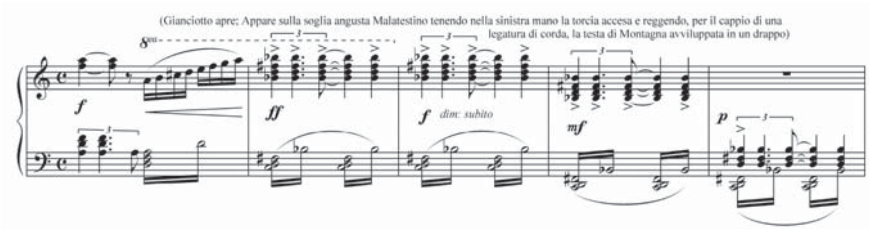
Una variante dell'accordo esatonale è poi al rientro di Malatestino con la testa di Montagna avvolta in un drappo sanguinante (Es. 2b).

E ancora, sempre legato al clima di violenza, l'accordo torna al racconto dell'assassinio fatto da Garsenda e Altichiara e, subito dopo, al risveglio di Francesca (Es. 2c).

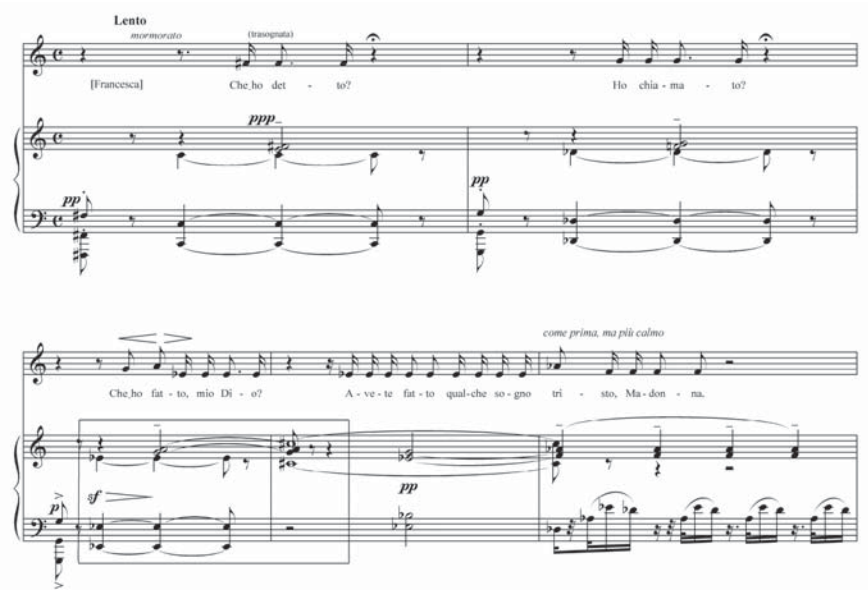
Accordo che può essere disposto anche per due quarte eccedenti sovrapposte ad una terza maggiore di distanza, generando un timbro armonico ancor più incisivo, ironico e violento al tempo stesso, quando Malatestino, alla minaccia di Francesca di chiamare il fratello per le insidie ricevute, intendendo ovviamente il marito, replica il beffardo «Quale?»: una parola, che cambia improvvisamente i rapporti fra i due (Es. 3).



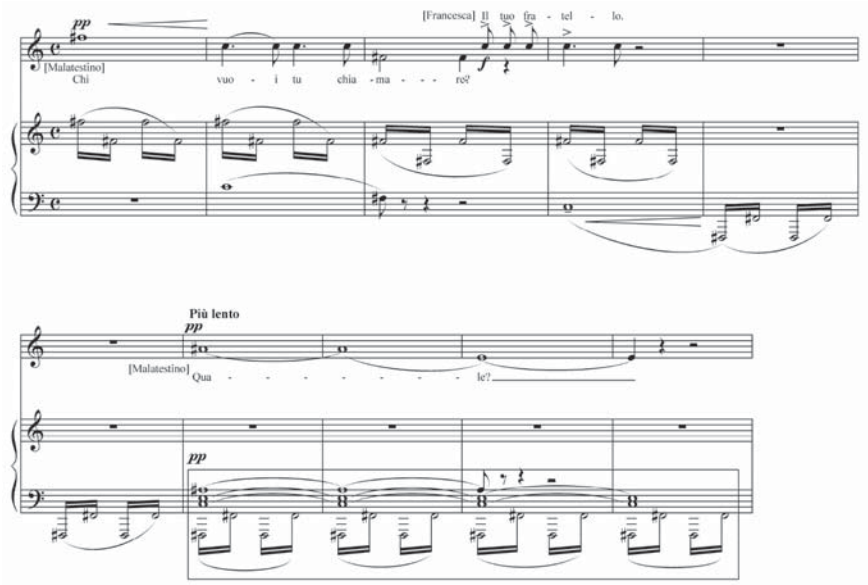
Es. 2a. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, Atto Quarto, parte prima, p. 259.



Es. 2b. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, Atto Quarto, parte prima, p. 271.



Es. 2c. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, Atto Quarto, parte seconda (risveglio dall'incubo di Francesca), p. 301.



Es. 3. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, Atto Quarto, parte prima, p. 242.

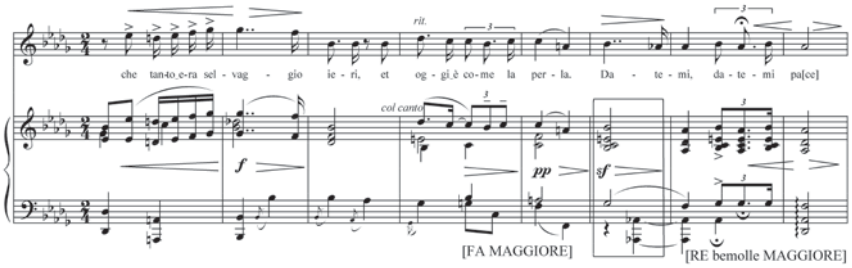
Si noterà che gli esempi precedenti sono tratti tutti dal Quarto Atto; non che l'accordo esatonale ricorra solo qui, ma in questo violento atto conclusivo il colore armonico di tale aggregato sembra a Zandonai particolarmente adeguato alla situazione.

Interessanti non sono tanto gli usi sintattici come sesta eccedente risolta sulla dominante (effettiva o solo allusa, procedimento che pur Zandonai impiega frequentemente), quanto gli ancor più frequenti usi non sintattici, coloristici di questa armonia. Nel duetto del primo bacio, al termine del Terzo Atto, vediamo entrambi gli impieghi dell'accordo con funzioni drammatiche chiarissime nel loro significato: incertezza prima (pp. 211-217), dolcezza e morbidezza dopo (p. 231).

Esempi del primo tipo, il tipo non sintattico, sono tuttavia assai più frequenti nella *Francesca* (è forse l'accordo più frequente in tutta la partitura); oltre quelli già visti nei precedenti esempi, ecco qualche altro esempio fra i molti:

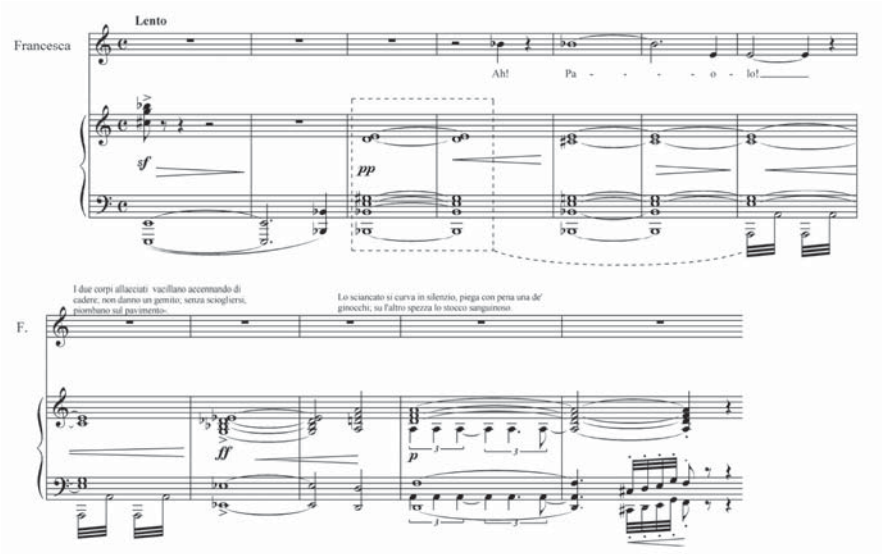
– p. 211: entrata di Paolo, a cui Francesca si rivolge dicendo: «Benvenuto, signore». L'aggregato composto dalle note Do-Mi-Sol*b*-Si*b* risolve a Re bemolle maggiore, ma subito scivola verso Re maggiore
– p. 212: risposta di Francesca: «Assai presto siete ritornato»; la sintassi armonica segue l'impianto della pagina precedente
– p. 217/4: Francesca declama la frase: «Paolo, Datemi pace» sull'identico accordo Do-Mi-Sol*b*-Si*b*, ma appoggiato su un La bemolle grave che attrae tutto verso di sé, generando un irresistibile senso di dominante cadenzante ad un Re bemolle. Ho messo questo estratto come primo esempio della categoria successiva (uso sintattico dell'accordo esatonale); tuttavia si tratta di un moto cadenzale virtuale, non regolarmente condotto sulle basi della grammatica tonale (es. 4a), che potrebbe quindi appartenere ad entrambe le possibilità.

Passiamo allora agli esempi del secondo tipo, quello sintattico; in questo caso l'accordo esatonale può avere diverse funzioni, o inteso come una sesta eccedente che risolve sulla dominante (secondo la norma), o come nel prossimo esempio come la parte superiore di una nona di dominante con la quinta aumentata. Nell'esempio che segue l'accordo esatonale allude a una sesta eccedente della tonalità di partenza (Fa maggiore, accordo esatonale costruito sul secondo grado abbassato: Sol bemolle), ma allude contemporaneamente a una nona di dominante della tonalità in cui si modula, il successivo Re bemolle maggiore, come una nona di dominante sul La bemolle e con la quinta aumentata Mi naturale:



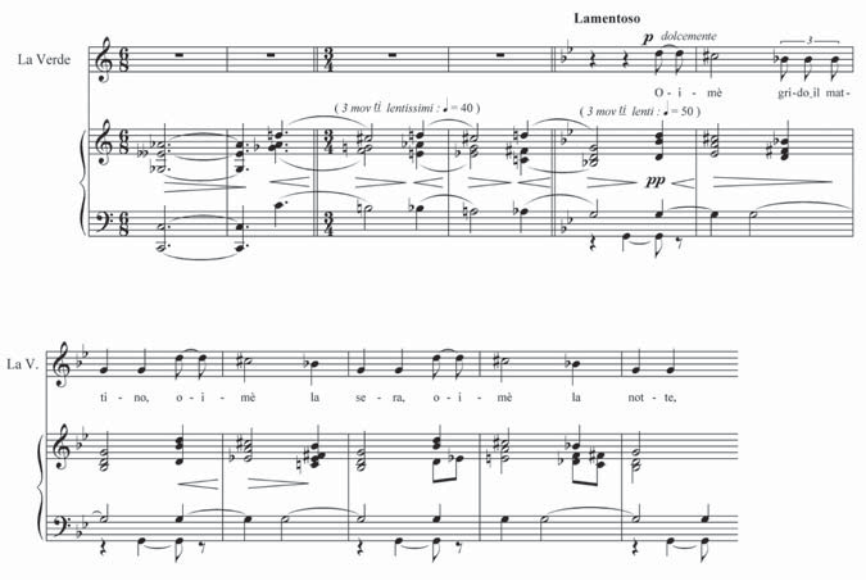
Es. 4a - R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, («Datemi pace»), p. 231.

E il caso più chiaro è alla fine dell'opera, alla morte dei due amanti abbracciati, a conferma che questo colore armonico, insieme alla relazione tonale di quarta eccedente che vedremo più avanti, è quello predominante e caratterizzante l'intera partitura.



Es. 4b. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, finale dell'opera, p. 331.

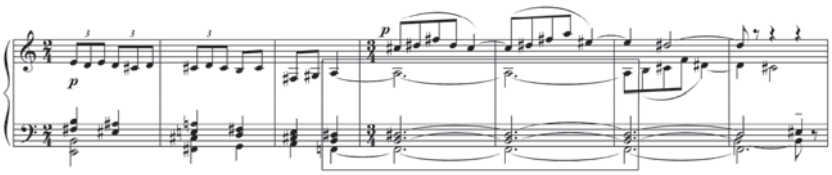
L'uso non sintattico di quest'armonia esatonale è frequente, fra i compositori teatrali italiani di questo momento storico, anche in Mascagni, che lo usa molto spesso come arricchimento coloristico della sintassi armonica, non però in modo sintattico (ossia come sesta eccedente risolta secondo la grammatica tonale). In *Parisina*, l'opera mascagnana coeva alla *Francesca*, gli esempi sarebbero molti; per limitarsi alle prime pagine, l'accordo esatonale compare sia nel Preludio, sia nella Prima scena della Verde:



Es. 5. P. Mascagni, *Parisina*, La Verde.

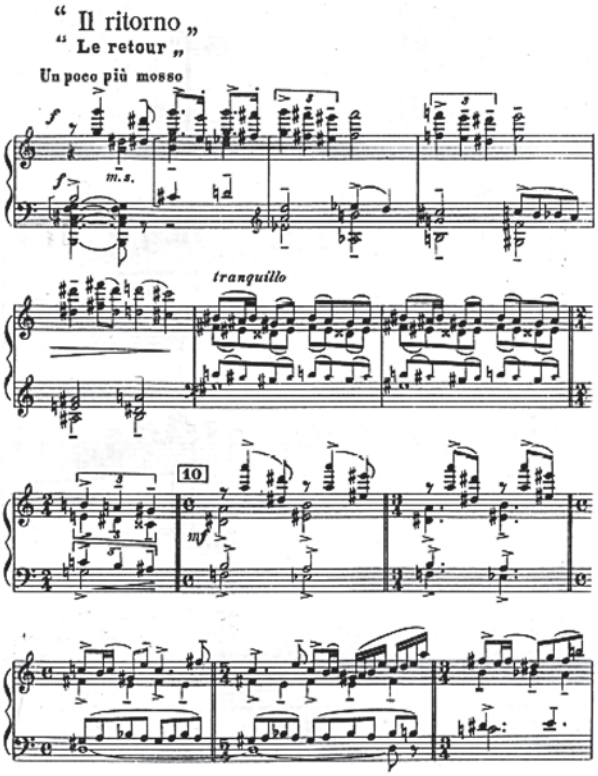
Il confronto con *Parisina* di D'Annunzio-Mascagni, sin dal tema fondamentale della passione/gelosia, più generalmente per la disposizione relazionale dei personaggi e della vicenda, rivela notevoli elementi d'analogia con *Francesca da Rimini* nell'insieme del linguaggio armonico, contraddistinto da simili aggregati ricorrenti; e proprio il colore armonico dell'accordo eccedente a due terze maggiori è quello che maggiormente accomuna le due partiture.

Se Mascagni è un parallelo piuttosto prevedibile, meno lo è Gian Francesco Malipiero; la sua opera *Sette canzoni* ne mostra un impiego molto frequente (Prima Canzone, *I vagabondi*: fine prima sezione a fine p. 1; Terza Canzone, *Il ritorno*, l'introduzione orchestrale è quasi tutta basata su questa armonia ricorrente).

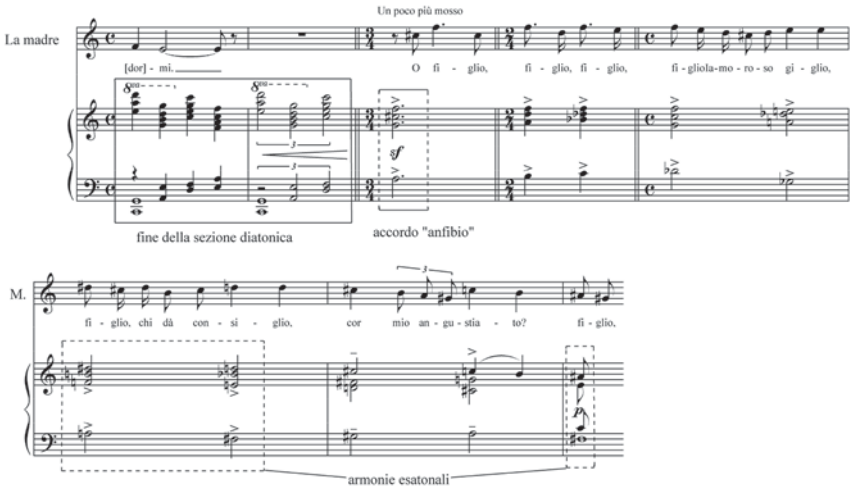


Es. 6a. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. II Sette canzoni*, Prima, *I vagabondi*, pp. 1-2.

La Terza Canzone, *Il ritorno*, espone l'accordo esatonale nella prima battuta (anzi l'intera scala è completata), sovrapposto alla settima Si0 – La1, poi ricorrente a bb. 6, 10, 12 sempre nella disposizione a due quarte eccedenti sovrapposte. L'argomento di questa Terza Canzone, sebbene per le opere di Malipero di questa fase intorno alla grande Guerra si parli di teatro dello straniamento, non espressivo, persino di 'teatro epico', ha guidato la scelta di questo accordo; infatti la sospensione che esso genera trova esito nel lamento della madre che ha perduto il figlio, con le parole che alludono alla lauda jacoponiana «Figlio, amoroso giglio/ figlio, chi dà consiglio». Su di esse il discorso musicale, che aveva acquisito un andamento diatonico nella precedente 'visione' semidelirante della madre, torna alla dura realtà rappresentata appunto con una serie di accordi esatonali. Questo contrasto fra sistema diatonico e sistema esatonale cromatizzato può essere visto come un parallelo nel nuovo linguaggio malipieriano di quanto fanno nel linguaggio più conservatore Puccini, Mascagni e Zandonai:

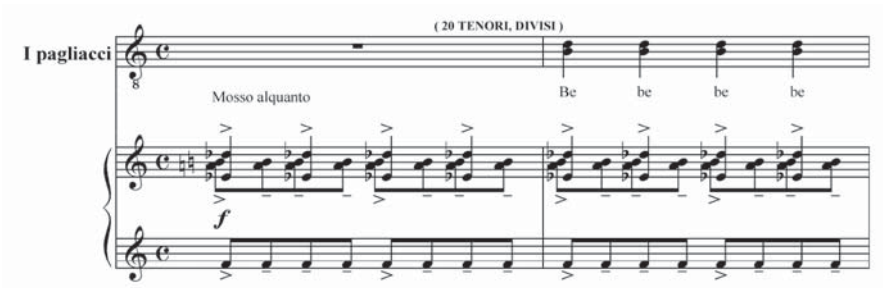


Es. 6b. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. II Sette canzoni*, Terza, *Il ritorno* (London, Chester n.e. 9705), p. 31. L'aggregato armonico che ci interessa ricorre a batt. 5, 8, 10.



Es. 6c. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. II Sette canzoni*, Terza, *Il ritorno* (London, Chester n.e. 9705), p. 37.

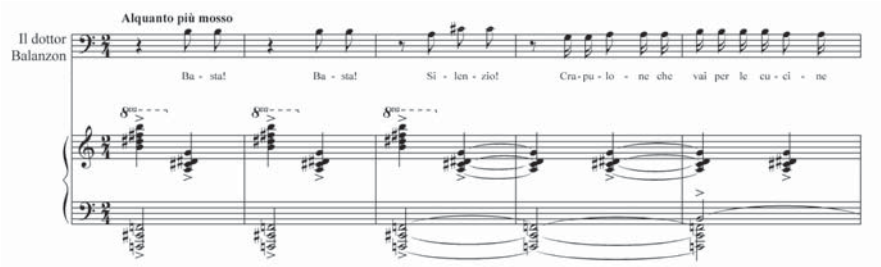
E ancora, nella Settima Canzone, *L'alba delle Ceneri*, all'entrata dei Pagliacci (Es. 6d) tutto il discorso musicale verte su questa armonia, lievemente arricchita:



Es. 6d. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. II Sette canzoni*, Settima, *L'alba delle ceneri*, p. 122.

Il primo esempio è forse il più esplicito, quasi una dichiarazione di intenti: l'accordo esatonale è disposto non per terze maggiori sovrapposte, ma per quarte eccedenti, come già abbiamo visto essere una delle opzioni anche in Zandonai. Ovviamente in Malipiero siamo in un contesto non tonale, sebbene diatonico, e non avrebbe senso parlare di funzioni sintattiche 'regolari' o 'irregolari'; e tuttavia il timbro dell'armonia esatonale (a due

terze maggiori o a due quarte eccedenti sovrapposte) rimane inconfondibile. Anche in Malipiero è un colore ricorrente quasi quanto in Zandonai e Mascagni, per quanto possa sembrare strano e impreveduto:



Es. 6e. G.F. Malipiero, *L'Orfeide. I La morte delle maschere*, Balanzone.

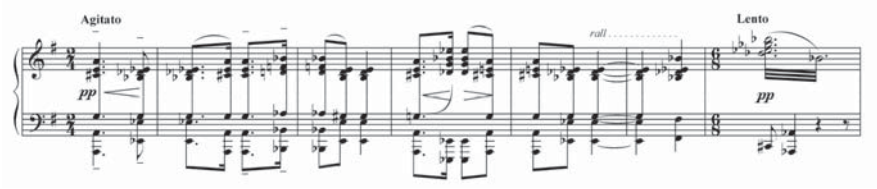
Si direbbe allora che quest'armonia diviene quasi la cifra, il vocabolo armonico che più sistematicamente attraversa il linguaggio comune della musica italiana (escludendo da questo discorso Casella, ora nella sua fase del 'dubbio tonale').

Terzo elemento: collegamento di armonie tonali (triadi o settime) a distanza di quarta eccedente

Anche la relazione di triadi tonali a distanza di quarta eccedente fa parte del linguaggio comune di Zandonai e dei drammaturghi a lui più affini. Durante il convegno di Rovereto (e quindi in questo volume) Carnini e Pecci hanno mostrato che salti tritonali sono già presenti negli schizzi di Zandonai per *Francesca*, in altri casi sono aggiunte intervenute durante la lavorazione, come il duetto Francesca-Samaritana (la 'piccola colomba') nel Primo Atto.

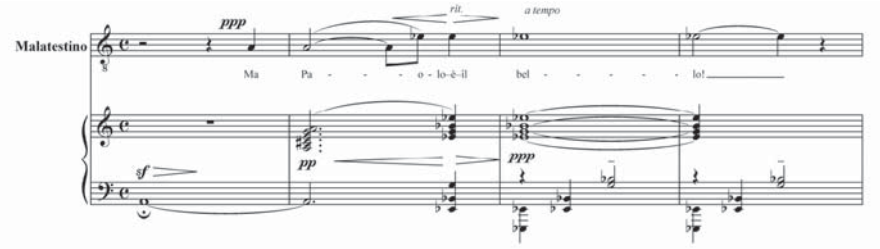
Anche questa relazione armonica può essere riferita a un sistema esatonale allargato. È quindi coerente a quanto già abbiamo visto il fatto che Zandonai impieghi tale relazione armonica nei momenti di violenza o per segnalare un turbamento della psiche, un presentimento, soprattutto in Francesca.

Anche per questo elemento bastano pochi esempi. Il primo coglie l'attesa di Francesca per Paolo, quando le donne hanno terminato di cantarle la loro Ballata; la didascalia recita: «Dà qualche passo per la stanza, smarritamente. Con un moto subitaneo, va a chiudere le cortine dell'alcova, che sono disgiunte e lasciano intravedere il letto. Poi si accosta al leggio, getta uno sguardo al libro aperto»



Es. 7a. *Francesca da Rimini*, Terzo Atto, scena terza (p. 209).

Per Malatestino e Gianciotto invece Zandonai impiega di preferenza salti melodici di quarta eccedente nella linea della voce o, ancor più spesso, nei disegni di orchestra martellanti e violentissimi; esempio paradigmatico è quando Malatestino rivela il nome del traditore sospetto, colui che ha «toccato la donna mia» di Gianciotto:



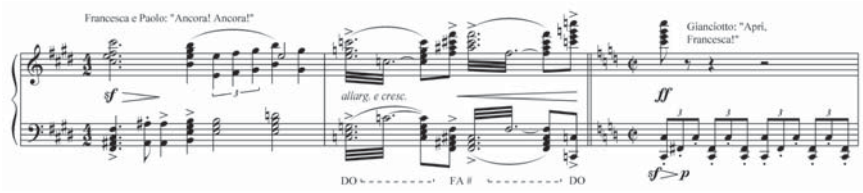
Es. 7b. *Francesca da Rimini*, Terzo Atto, parte prima (p. 276).

Esempio di forse ancor maggiore evidenza è poi nella scena finale dell'opera (Es. 7c).

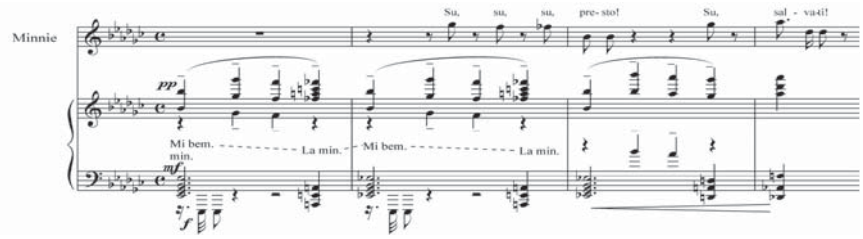
Ciò che è assente dall'impianto armonico di Zandonai è la politonalità, la sovrapposizione di armonie che in quegli stessi anni troviamo in Casella e ovviamente in Stravinskij, il quale sovrappone anche armonie a distanza, appunto, di quarta eccedente. Gli ultimi due esempi che propongo qui sotto indicano ancora un'analogia con *La Fanciulla del West* quando, nel finale del Secondo Atto, Minnie nasconde Johnson ferito, subito prima dell'entrata di Jack Rance. Per inciso, nel 1911 D'Annunzio ritrae San Sebastiano sottoposto al martirio urlare con voluttà non dissimile da questa dei due amanti riminesi «ancora, ancora», riferendosi alle frecce che lo trafiggono (Es. 8a, 8b).

Anche Pizzetti mostra impieghi simili della relazione armonica di quarta eccedente: le sue sono armonie modali che non hanno nulla in comune con l'impianto tonale di Zandonai, eppure non è difficile trovare quella

Es. 7c. *Francesca da Rimini*, atto IV, scena finale (ingresso di Gianciotto furente); vedi anche Es. 4b.

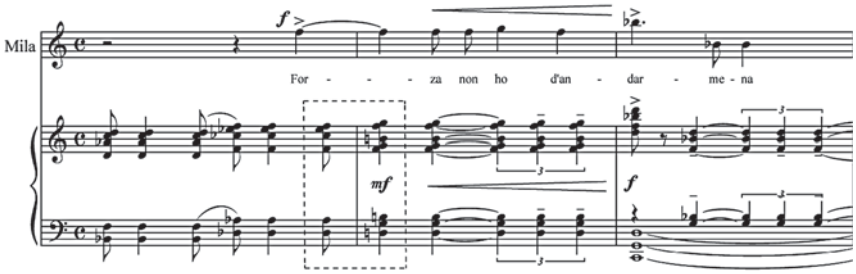


Es. 8a. R. Zandonai, *Francesca da Rimini*, scena finale, p. 327.



Es. 8b. G. Puccini, *Fanciulla del West*, Atto Terzo, pp. 222-223.

relazione di quarta eccedente anche nella sua drammaturgia per sottolineare momenti particolarmente violenti o di forte pressione psicologica: nella *Figlia di Iorio* (uso qui la riduzione per canto e pianoforte di Barbara Giuranna, Milano, Ricordi, n.l. 128781, p. 178) è evidente l'uso di questo accostamento durante la preghiera di Mila di Codra («Vergine santa, fatemi la grazia»), quando lascia che il lume si spenga (ossia la scena da cui ha origine il dramma):



Es. 9. I. Pizzetti, *La figlia di Iorio*, Atto Secondo, scena seconda, p. 178.

L'arcaismo, il finto medioevo, il primitivismo e le mode estetizzanti del primo Novecento

Se questo vocabolario e questa sintassi mostrano un compositore avvertito di alcuni elementi del modernismo musicale, dal punto di vista della tecnica compositiva, la drammaturgia di cui essa è strumento rimane del tutto tradizionale. Ma fra modernismo e tradizionalismo della drammaturgia Zandonai inserisce una terza componente, quella dell'arcaismo. Passiamo allora alla componente dell'arcaismo nella musica della *Francesca*, per la quale Zandonai tenta un'emulazione non tanto o non solo di linee semplici sostenute da armonizzazioni elementari, ma anche delle forme antiche, per quanto se ne poteva conoscere nel 1914. Meno interessante, mi sembra, è la sopravvivenza delle grandi forme tradizionali per duetti e concertati, che pur certa musicologia ancora ritiene vigenti in Puccini, Mascagni e Leoncavallo. La grande forma, come vedremo, è generata solo dallo sviluppo delle psicologie, e della relazione a volte dialogica, a volte furiosamente istintuale che si sviluppa fra esse.

Certamente nella scelta dell'arcaismo gioca un ruolo fondamentale la tendenza estetizzante di D'Annunzio; il libretto ostenta, a volte anche in eccesso, un linguaggio poetico volutamente alto-arcaico, dotato di troppo forte identità autonoma per ricondurlo a una corrente o esaurirlo in una

tradizione, ma certamente più prossimo alla linea di Boito che a quella di Illica e dei libretti pucciniani.

Sebbene, paragonandolo al *Nerone* di Boito, D'Annunzio (e Tito Ricordi) non sembra altrettanto attento all'inventiva e alla varietà metrica, purtuttavia nella *Francesca da Rimini* il calco stilizzante medievale (parte dantesco, parte reinventato, parte utilizzante costruzioni o soprattutto vocaboli anche tecnici provenienti dalla lingua desueta) rimane nella medesima linea. D'altronde nel 1914 Benedetto Croce aveva già riabilitato la produzione poetica di Boito, rispetto a una critica ricorrente secondo la quale il suo linguaggio poetico, l'arcaismo e lo studio di terminologie e costrutti sintattici desueti o risalenti a forme greche o latine, sarebbero stati solo giochi poetici, virtuosismi di versificazione, erudizione, curiosità senza ragione artistica. Mentre D'Annunzio realizza il testo del dramma per la Duse, quindi, Croce contribuisce a formare un nuovo spazio di azione per nuove vie alla poesia italiana; e allo stesso tempo Pascoli rinnova la lingua in altra direzione (non certo apprezzata dallo stesso Croce), ma con un intento convergente. In questo senso arcaismo e nuovo vocabolario sono al tempo stesso tendenze estetizzanti e moderniste; anche l'opera di Zandonai va a collocarsi in quest'ampia cornice, spesso contraddittoria, ma dove non è mai facile tracciare una distinzione netta fra modernismo, rinnovamento, conservatorismo, arcaismo, estetismo.

D'Annunzio anche nella tragedia del 1901 aveva optato, in luogo della floridissima plurimetria e polimetria di Boito[7], per impiegare solo una limitata gamma metrica: endecasillabo, settenario, quinario e non altro, scelta che gli consente un andamento più prossimo alla prosa. Quest'impostazione piuttosto semplificata diventa per Zandonai occasione per costruire grandi sezioni unitarie, in cui solo a tratti emergono sotto-sezioni cantabili, che possono finire improvvisamente o rifluire nell'andamento prosastico: il secondo atto è forse l'esempio più chiaro, ma anche la Prima parte del Quarto Atto (dove domina Malatestino, ne abbiamo già visto diversi esempi). In queste parti il dramma corre avanti senza soste liriche, se non delle brevi 'arie cavate'; il caso forse più cospicuo è il cantabile di Paolo («Nemica ebbi la luce, amica ebbi la notte»), uno dei pochi momenti

---

7 I due termini non corrispondono: un polimetro è un componimento che alterna diversi metri, il plurimetro è una invenzione di Boito, quando una strofa può essere letta secondo un metro doppio sincronicamente, dividendo i medesimi versi con diverse possibilità. In *Otello* questa ambiguità metrica si incontra nel più ambiguo dei personaggi di Verdi: Jago, per esempio nel racconto del falso sogno di Cassio («Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto»: chiunque può constatare che questo estratto può leggersi come due settenari o come tre quinari).

che viene aggiunto da D'Annunzio, su richiesta del compositore, e che non era presente nel dramma del 1901; il tristanismo è talmente evidente che non occorre commentare.

La stessa differenza Boito-Illica si può poi ritrovare nella differenza Zandonai-Puccini: quello che Zandonai *vuole* evitare è il tono di conversazione tipico del dialogo pucciniano (se non per brevi sequenze come il dialogo Gianciotto-Malatestino, Atto Quarto, scena prima, p. 272-273). Qui in *Francesca* il tono è sempre alto-altro, opposto al realismo del dialogo pucciniano, con ovvie conseguenze sull'impostazione del tempo del dramma, il 'tempo rappresentato', che in Zandonai scorre con maggiore lentezza, un tempo astratto quanto Puccini puntava a realizzare un tempo del dramma musicale sempre più vicino a quello del dramma di parola.

Dopo questa digressione, torniamo alla nostra 'terza componente' zandonaiana, l'arcaismo. Com'è noto l'arcaismo, anche nella forma del ricupero estetizzante del Quattro e Cinquecento italiani, è una delle cifre dell'epoca: Sem Benelli (e poi Umberto Giordano) nella *Cena delle beffe,* quindi nei successivi drammi *La Gorgona* e *Il mantellaccio*, Leoncavallo nei *Medici*, lo stesso d'Annunzio con indirizzi diversi dalla *Figlia di Iorio* alla *Nave*; anche nel campo della critica d'arte poco dopo arriva il libro che imprime una svolta fondamentale, *Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi (Zanichelli, Bologna 1926). Nel campo musicale, anzi più precisamente melodrammatico, l'arcaismo risponde ad esigenze e motivazioni diverse, forse addirittura opposte:

– Il 'ritorno all'antico' che alcuni sciagurati vollero far risalire a Verdi (che tuttavia pensava tutt'altro quando pronunciò la celebre sentenza sul 'tornare all'antico') è inteso anzitutto come ricupero di una tradizione polifonica 'nazionale', sia nel neo-madrigalismo di compositori come Giacomo Setaccioli e Vincenzo Tommasini, sia nel neo-mottetto che ha la sua massima espressione nelle *Laudi alla Vergine Maria* di Verdi. Si tratta della ri-creazione di uno stile asciutto, anti-teatrale, che tenta di ricreare il linguaggio dell'antica polifonia e soprattutto la aderenza al testo poetico sia dal punto di vista formale che contenutistico (e infatti non di rado i compositori usano testi poetici antichi; siamo d'altronde nel pieno della fortuna di Dante).
– Riferimenti alla latinità, dagli esametri del *Nerone* di Boito, al ricupero di elementi visivi nella pittura di genere dall'arte muraria che si veniva conoscendo dagli ultimi decenni dell'Ottocento (Plinio Nomellini, Lawrence Alma-Tadema, ovviamente Giuseppe Palanti che, con Alfons Mucha, diede alcune delle più famose illustrazioni del melodramma italiano della *Belle Époque*, fra cui anche titoli zandonaiani).

– Il finto antico, l'arcaismo estetizzante impiegato come elemento coloristico, quando non addirittura pittoresco, all'interno del linguaggio moderno; questa è una forma di arcaismo da intendesi come componente esotica, di esotismo storico anziché geografico. È il caso di Zandonai, ma anche del Mascagni di *Parisina* e del Giordano della *Cena delle beffe*. In questa variante arcaismo e modernismo non sono affatto contrapposti.

Il ritorno allo studio dell'antico si manifesta, sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, con una crescente attività esecutiva: a Roma dal 1880 iniziano organizzazioni per esecuzioni di musica di Palestrina (Società Musicale Romana di Domenico Mustafà, il direttore perpetuo della Cappella Sistina)[8], nel 1892 nasce la Società Bach per la polifonia antica. Poco più tardi, nel 1898 Guido Alberto Fano, che incontreremo di nuovo a proposito della *Francesca* del 1901, avvia a Bologna una "Accademia di canto classico corale Giovanni Pierluigi da Palestrina", eseguendo composizioni corali di Palestrina e di Giovanni Croce, attirando l'attenzione dello stesso D'Annunzio.

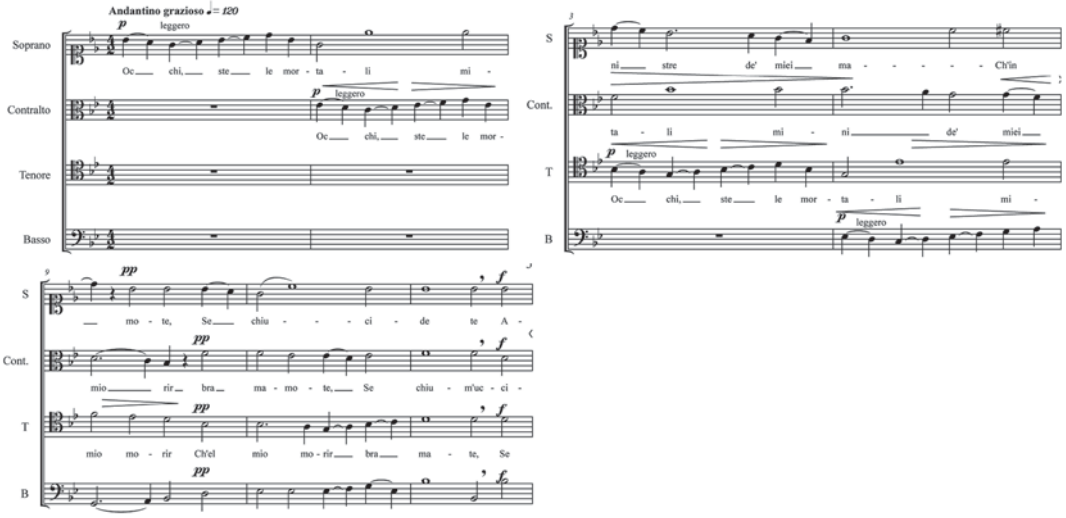
Nello stesso 1901, nel romanzo *Il Fuoco*, D'Annunzio stesso descrive la cantatrice Donatella Arvale, che esegue Monteverdi, Stradella e altra musica italiana del Seicento (come nella realtà faceva Alice Barbi)[9]. Sempre più frequente è poi la moda, già ricordata, del neo-mottetto e del neo-madrigale. Giovanni Sgambati, Alessandro Parisotti, Giovanni Tebaldini, Pietro Platania, lo stesso Liszt o, per venire più prossimi a Zandonai, Mario Pilati, Ildebrando Pizzetti, Ermanno Wolf-Ferrari sono solo alcuni nomi di questo movimento culturale. Per rendersi conto del vivo suono di questi primi anni del Novecento propongo un estratto da un madrigale a quattro voci del già nominato Giacomo Setaccioli, un compositore attivo a Roma e docente del locale conservatorio. Come Zandonai, di cui è più o meno coetaneo, Setaccioli sperimenta e assimila diverse tendenze: qui

---

8 Ho cercato di avviare una panoramica su queste tendenze in *La composizione sinfonico-corale a Roma a fine Ottocento. Sgambati e il neo-mottetto*, nel volume che raccoglierà gli atti del recente convegno *Giovanni Sgambati (1914-2014)*, tenutosi presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma, 19-21 novembre 2014 (di imminente pubblicazione).

9 Alice Barbi è un nome quasi leggendario della musica italiana, prima liederista e prima specialista nell'esecuzione del repertorio italiano pre-barocco e barocco, legata a Martucci, Bazzini, Sgambati (che le dedicarono loro composizioni) e soprattutto a Clara Wieck-Schumann e Johannes Brahms. Nella scarsa bibliografia è illuminante Bianca Maria Antolini, *Alice Barbi. Una cantante da concerto in Europa tra Otto e Novecento*, in *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, a cura di A. Caroccia, P. Maione e F. Seller, LIM, Lucca 2008, pp. 283-340.

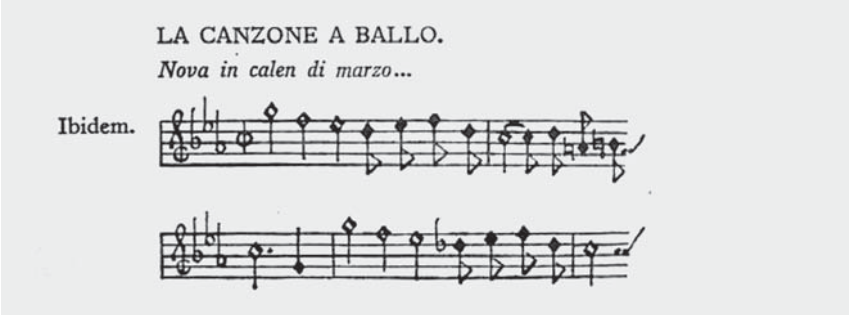
è il calco del madrigale tardo-cinquecentesco, altrove sarà il debussysmo (liriche da camera come *Nebbie*) o ancora il Brahms cameristico (Sonata per clarinetto e pianoforte):



Es. 10. G. Setaccioli, *Madrigale "Occhi stelle mortali"* (Acc. Filarmonica Romana, manoscritto, copia, 2.B.3.II.1).

Esempio affine di calco dell'antico, nella *Francesca*, è la *Ballata delle donne* nel Terzo Atto (ma anche altri punti rimandano chiaramente a un finto antico *en trompe l'œil*, anzi *l'oreille*). In effetti è una scelta più coerente, poiché l'arcaismo timbrico e gli strumenti antichi introdotti in orchestra sono estranei al periodo della vicenda, mentre la Ballata è genere tardo-medievale che anche dal punto di vista della precisione storica è adeguato al periodo dei fatti rappresentati.

Già D'Annunzio stesso aveva immaginato che alcuni punti del dramma dovessero avere interventi musicali non di commento, ma infradiegetici. Per questo si era rivolto al compositore trapanese Antonio Scontrino, che aveva risposto componendo sia gli intermezzi, sia semplici interventi musicali da inserire nella rappresentazione come musica eseguita da personaggi sulla scena. Il Poeta, i motivi non sono chiari, limitò poi gli interventi musicali previsti inizialmente; sottoposte a una selezione operata da Guido Alberto Fano, solo una piccola scelta delle musiche di Scontrino finì poi pubblicata in coda alla stampa della *Francesca da Rimini* per le Edizioni del Vittoriale (1902).



Es. 11. A. Scontrino, *La Canzone a ballo 'Nova in calen di marzo'*, in G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Edizioni del Vittoriale, 1942, p. 276.

La stampa, come si vede, imita i caratteri mobili di Antonio Gardano, che D'Annunzio può aver visto a Venezia o a Bologna. Una lettera del Vate a Guido Alberto Fano, riferita e commentata da Vitale Fano, fa riferimento ad antiche stampe veneziane esaminate insieme[10]. Quindi già la scelta estetica del carattere editoriale finto-antico è fuori tema, poiché si ispira a stampe del secondo Cinquecento; nulla a che fare, ovviamente, con il periodo della vicenda. In secondo luogo, lo stile di Scontrino è del tutto moderno, gli intermezzi (mai stampati) erano, si dice, in stile wagneriano (com'è in genere il linguaggio di Scontrino). La *Canzone* che qui vediamo, emulante una modalità instabile che trova frequenti cadenze tonali, è frutto della revisione dello stesso Guido Alberto Fano.

Zandonai riserva l'arcaismo, il calco dell'antico, a scene di ambiente o delle donne; è il suono dello spazio privato, quello spazio riservato alla sfera femminile; il linguaggio arcaico della *Ballata* torna infatti all'inizio dell'atto Quarto, parte Seconda (p. 294), ancora in una scena di gineceo; come 'suono del gineceo' era stato il finto antico del Primo Atto, nella scena con il giullare, e poco dopo nella canzone della Bella Isotta *O dattero fronzuto* (che con il suo andamento omoritmico allude piuttosto ad un fare frottolistico).

---

10 Vitale Fano, *"Lasciar la musica nuda". Tracce di un rapporto fra Gabriele d'Annunzio e Guido Alberto Fano*, in «*Musica e Storia*», XV/1 (2009), pp. 2-33; D'annunzio scriveva: «i tipi aurei veneziani, che ammirammo insieme in una bella ora di godimento»: Vitale Fano commenta: «Si può supporre che d'Annunzio sia stato condotto alla consultazione di alcuni esemplari di edizioni cinquecentesche dallo stesso Fano, che in quegli anni è insegnante di pianoforte nel liceo bolognese». Fano riporta anche una frase di D'Annunzio a Scontrino: «[...] i caratteri delle edizioni veneziane del secolo XVI, quali ho veduti in certi esemplari posseduti dal Liceo di Bologna» che confermerebbe quella ipotizzata fonte.

Esaminiamo più dappresso, per concludere, la *Canzone a ballo* delle donne di Francesca (Atto Terzo, parte prima, p. 194). La scena corrisponde alla terza dell'Atto Terzo del dramma di D'Annunzio (Edizioni del Vittoriale, pp. 181-183): il poeta ha scritto quattro strofe, una per ognuna delle donne; Zandonai le divide in due più due, facendo cantare le donne a coppie, Garsenda e Biancofiore prima, Adonella e Altichiara nella seconda strofa (Atto Terzo, pp. 194-206). Si tratta del brano più ampio, fra quelli di musica infradiegetica, realmente eseguita sulla scena; e di conseguenza anche nella partitura di Zandonai la *Ballata* occupa un tempo cospicuo. Le strofe sono inquadrate da preludio, interludio e postludio di 'orchestrina sul palcoscenico' anch'essa finto-antica (liuto, flauto, clarinetto e oboe)[11]. Analizziamo lo schema metrico-rimico-melodico della *Ballata delle donne* di Zandonai (p. 340); poi vedremo cosa aveva fatto Scontrino tredici anni prima.

La forma della prima strofa è più libera dai percorsi che si trovano nelle formalizzazioni archetipiche di Gustav Reese del genere Ballata trecentesca. Si tratta quindi di un finto antico solo di superficie, solo nel timbro e nel carattere generico, nel colore e non nella forma, un arcaismo impressionistico, pittoresco: mancano i piedi prima della Volta, e la Volta stessa non impiega se non parzialmente e liberamente la melodia della Ripresa come nella *forme fixe* della Ballata arsnovistica. La Ripresa è invece, secondo tradizione, collocata da Zandonai al termine della seconda strofa, agli ultimi due versi che portano la stessa melodia del primo distico. Quest'impostazione della Ripresa conclusiva corrisponde a quanto aveva fatto anche Scontrino nel musicare il testo dannunziano nel 1901, il quale però aveva aggiunto una ampia sezione melodica conclusiva orientata a Do maggiore, immaginando qualcosa a mezza via fra un *envoi* trobadorico e una coda strumentale (sembra assai probabile che Scontrino intendesse questa sezione come una appendice strumentale). Propongo poi lo schema della composizione di Scontrino (Es. 12), riveduta da Guido Alberto Fano per le Edizioni del Vittoriale[12], da porre in comparazione con quanto realizzato da Zandonai.

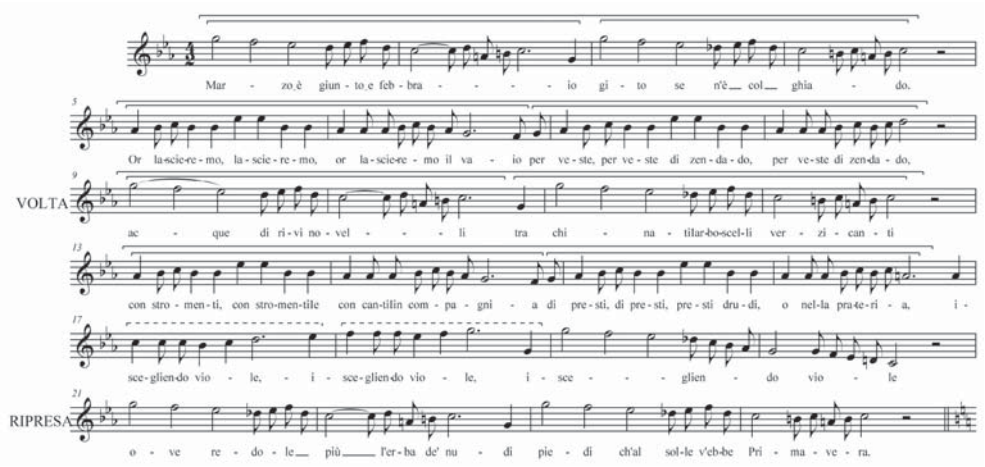
---

11 Sono gli anni in cui sorgono in Italia i gruppi pionieristici di 'musica antica', come la bizzarra *Orchestra arcaica* con cui Alessandro Orsini dal 1889 tenne alcuni 'concerti storici' a Roma, che riunisce un gruppo strumentale per esecuzioni pubbliche. A Milano sin dagli anni Settanta è attiva una *Società del quartetto vocale*, forse sull'onda della sollecitazione di Verdi quando espresse velati dissensi circa la fondazione della *Società del Quartetto* nella stessa città. Del *Quartetto vocale* faceva parte uno dei maggiori critici musicali della *Gazzetta musicale di Milano* dell'editore Ricordi, Edoardo Perelli (Edwart). Più tardi Giuseppe Gallignani in qualità di direttore del locale conservatorio darà un ulteriore impulso alle esecuzioni di polifonia antica.

12 Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Roma 1942, pp. 276-279: «La canzone a ballo. *Nova in calen di marzo ...*», nella sezione «Dolce cantare spegne ciò che nuoce. *Magister Antonius drepanitanus sonum Dedit*».

	Rime-metro		*linea melodica (tema)*
[preludio orchestrina antica sul palcoscenico]			
Marzo è giunto e febbraio	a	A	
Gito se n'è col ghiado.	b	A'	
Or lascieremo il vaio	a	A"	
Per veste di zendado.	b	A	
E andrem passando a guado [*volta*]	b	*VOLTA*	B (A"') melodia di 2 versi
Acque di riui novelli	c		
Tra chinati arboscelli / verzicanti,	(c)D		C
con stromenti e con canti / in compagnia	(d)E		C' / D
di presti drudi, / o nella prateria	(f)E		D / B trasposiz. a Do min.
iscegliendo viole	g		segue B
ove redole / più l'erba, de' nudi	(g)F		(sviluppo melodico)
piedi che al sole / v'ebbe Primavera.	(g)H	**	cadenza sospesa 9 (Re-Mi)
[interludio orchestrina antica sul palcoscenico – stesso tema del preludio]			
Deh creatura allegra,			A'
conduci questa danza,			A"
in veste bianca e negra			(B) A"'
com'è tua costumanza.			Sviluppo melodico
Poi fa qui dimoranza [*volta*]		*VOLTA*	C
nella camera adorna			C'
ch'è chiara quando aggiorna e quando annotta			B'
per l'Istoria d'Isotta fior d'Irlanda,			C
che vi si vede; / e sìeti una ghirlanda			sviluppo melodico / (E ?)
nido, né ti rincresca,			
poiché la fresca donna che qui siede		*RIPRESA*	A
non è Francesca ma sì			
[D'annunzio: "tutte"] Primavera			** cadenza perfetta
[postludio orchestrina antica sul palcoscenico – stesso tema del preludio]			

Schema metrico-rimico-melodico della *Ballata delle donne* di Riccardo Zandonai.



Es. 12. A. Scontrino, *Ballata delle rondini*, per il dramma *Francesca da Rimini* [l'aggiunta del testo sotto la linea vocale è una mia ipotesi].

Batt. 1-8 costituiscono la stanza principale a cui segue la Volta simmetrica nella prima batt. 9-16, poi prolungata dalla frase cadenzante di batt. 17-20. La Ripresa ridotta occupa infine batt. 21-24. Non ho trascritto le successive dieci battute in Do maggiore, di cui ho già ipotizzato la funzione di coda strumentale. Se si confronta la *Ballata* di Scontrino con quella di Zandonai, certo più creativa e seducente come è ovvio data la diversa funzione delle due composizioni, diviene chiaro che quest'ultimo ha voluto ancor più radicalmente allontanarsi dal semplice calco di forme storiche alto-medioevali. È vero che nel 1901 (Scontrino) e nel 1914 (Zandonai) le conoscenze del tardo medioevo non erano ancora molto approfondite, sì da giustificare le notevoli deviazioni dai modelli di Ballata dell'Ars Nova; tuttavia già da decenni era celebre e attivo Arnold Dolmetsch, costruttore ed esecutore su strumenti antichi, viole (come la viola pomposa, che anche Zandonai impiega nel Finale primo), flauti dritti e vari liuti, ossia gli strumenti che D'Annunzio prescrive per i musici della sua *Francesca*[13]. D'Annunzio, inoltre, era uno dei dichiarati estimatori della sua ricerca storica sugli strumenti e sulle forme tardo medioevali.

---

13 Arnold Dolmetsch (1858-1940) conobbe D'Annunzio la prima volta in Svizzera nel 1889, dove il poeta era ospite di Romain Rolland insieme alla Duse, nella 'Selva di Zurigo' in casa della Baronessa Deslandes. Ma la conoscenza si sviluppò poi quando il poeta poté ascoltare Dolmetsch in un concerto di antiche musiche italiane, sempre in compagnia della Duse e del conte Primoli, nei concerti della Regina Margherita a Roma nel 1897. D'Annunzio si ricordò di Dolmetsch nel *Notturno* (1916), dove ne offrì retrospettivamente un'ulteriore descrizione.

Che ci sia la volontà di un'esteriore patina arcaica anche nella *Ballata* di Zandonai è del tutto evidente, sebbene il vocabolario e soprattutto la ricercatezza degli echi interni, della 'ecolalia' che Croce trovava in Boito, rimandino non tanto allo Stil novo o ai testi per musica del periodo delle *formes fixes* di Gustav Reese; struttura rimica-versale e vocabolario immaginifico rimandano semmai, mi pare, alla poesia del primo barocco, a certo marinismo o forse a Chiabrera, alla linea di virtuosismo poetico che tenta vie nuove indipendenti dall'onda lunga della tradizione poetica petrarchesca.

E lo stesso possiamo poi dire della musica, che acquisisce come elementi caratterizzanti il modalismo, la segmentazione della melodia in strofe, in sezioni chiuse, che non è comune nel resto dello spartito dove la musica di Zandonai segue lo sviluppo dell'azione, senza ammettere stroficità e forme chiuse. Ma l'analogia fra l'arcaismo poetico dannunziano e musicale zandonaiano termina qui: il rapporto fra metro poetico e melodia non ha nulla che ci permetta di parlare di calco arsnovistico o di ritorno all'antico; anzi l'impostazione metrico-strofica della melodia contraddice il principio arsnovistico. Zandonai infatti non segue la *forma* dei versi di D'Annunzio, come vuole il principio delle forme tardo-medievali, ma segue per lo più il contenuto, dividendo il testo in base al significato o al senso complessivo. La prova è nel fatto che le due grandi strofe non sono affatto simmetriche nella forma, perché seguono differenti divisioni logiche del contenuto dei versi, non si limitano a ricalcare la loro forma metrica e rimica, come accade invece nell'antica ballata.

Occorre aprire una parentesi sull'arcaismo del tutto reinventato di D'Annunzio: sia la rimalmezzo, sia la frequenza dell'*enjambement* (a cui D'Annunzio ricorre più volte) non sono affatto pratica comune né nello Stil novo né nella lirica per musica del XIV secolo. Il falso antico, in altre parole, è esibito in modo elegante prendendo distanza dall'originale, ma in modo sottile e raffinato, o meglio sarebbe dire culturalizzato.

Appena finita la *Ballata*, Zandonai chiude la parte di cornice arcaizzante e i temi ricorrenti prendono di nuovo possesso della psiche di Francesca: come già in Wagner (penso alla *alte Weise* all'inizio del terzo atto del *Tristan*, o anche la Caccia di Re Marke nella psiche di Isolde a inizio secondo atto) il suono della Canzone a ballo, fin lì 'esoticamente' connotato, entra nel più consueto suono dello psicologismo. Zandonai realizza questa virata dalla cornice esteriore alla psicologia del personaggio in due modi: 1) utilizzando armonie nuovamente ricercate (il vocabolario armonico che abbiamo visto nella prima parte di questo scritto) con allusioni a scale per toni interi o relazioni di quarta eccedente; 2) riprendendo l'intreccio di motivi ricorrenti (quindi memorie e psiche del personaggio, non più realismo esteriore, estetizzante e arcaizzante della precedente *Ballata*).

Per passi come questo, per quest'alternanza fra esterno e interno, fra mondo circostante e psiche del personaggio, il modello supremo per tutti è «Quel canto mi conquide» del Secondo Atto dell'*Otello* di Verdi: qui il suono della guzla (mandola), semplice e ripetitivo, entra poi nella psiche sofferente di Otello dove si distorce in modulazioni cromatiche che lo piegano in modo da rappresentare la tortura a cui il personaggio è sottoposto proprio da quel suono semplice e luminoso.

Terminare con un riferimento a Verdi è probabilmente il modo migliore per chiudere il cerchio delle varie e amplissime componenti del linguaggio musico-drammatico di Zandonai, che certo non rinnega la tradizione teatrale nazionale (ed ecco la giustificazione di chiudere con Verdi), in anni in cui Casella e Malipiero tentavano invece di svincolarsene in modo agguerrito e radicale.

Ma oltre allo sguardo all'indietro, occorre ugualmente collocare Zandonai nel suo presente e, quindi, porlo in relazione a quanto avverrà dopo di lui nel teatro e nella musica italiana. Da questo punto di vista, una schematizzazione storiografica pone comunemente in sequenza la Giovane Scuola e, come suo superamento, la Generazione dell'Ottanta. Ma dai pochi esempi qui posti in comparazione, mi sembra sufficientemente chiaro, più che una frattura si tratta di una continuità, e non precisamente di un 'processo evolutivo' secondo l'idea dello storicismo idealista, quanto piuttosto di uno sviluppo su basi in larga parte comuni. Che nei mezzi musico-drammatici ci sia quindi un percorso unitario che va dall'ultimo Verdi a Malipiero è una proposta interpretativa che trova sempre più conferme, un percorso in cui trovano collocazione tutti i compositori indipendentemente dalle individuali tendenze (chi conservatore come Mascagni, chi 'neo-romantico' come vollero definirsi i firmatari del celebre 'manifesto del '32' fra i quali Zandonai, chi isolato e radicalmente anti-tradizionalista come Malipiero, chi internazionalista e avanguardista come Casella). Ancora recentemente, negli incontri che si stanno svolgendo in questo 2016 su Alfredo Casella, anche nella sua musica successiva al periodo del 'dubbio tonale', dagli anni Venti, non è infrequente trovare costrutti grammaticali e procedimenti sintattici non dissimili da quelli qui sopra esemplificati (per esempio nella *Giara*, ma anche nella musica da camera).

La conclusione, quindi, è duplice: la posizione di Zandonai, come emerge da un esame del suo linguaggio musicale, da un lato non taglia affatto i ponti con l'ultimo Verdi[14], dall'altro non è impermeabile ad inter-

[14] Lo aveva già notato, parlando dell'orchestrazione, Gioacchino Lanza Tomasi, *"Giulietta e Romeo" e il ritorno all'antico*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa,

sezioni con le strade dei coetanei più schierati nell'avanguardia militante. Che poi ognuno abbia un proprio 'stile' (e non fermiamoci ora a definire questo concetto, oggi divenuto anche troppo scivoloso)[15], non toglie che il 'linguaggio' mostri elementi grammaticali e sintattici condivisi, il cui impiego persiste al di sopra delle pur chiarissime discontinuità indotte dalla crisi della Grande Guerra; e questo era l'obiettivo di questo scritto.

Unicopli, Milano 1984, pp. 189-201: 193. Più in generale, nessuno dei drammaturghi coetanei di Zandonai taglia i ponti con Verdi, neppure Casella se non negli anni giovanili a Parigi, per poi ricredersi.

15 Quanto la nozione di 'stile' sia divenuta complessa almeno dal Romanticismo ad oggi risulta con tutta chiarezza dall'ampia sezione dedicata al concetto in *Storia dei concetti musicali. Melodia, Stile*, *Suono*, a cura di G. Borio, Carocci, Roma 2009, Parte seconda, pp. 105-205; in particolare G. Moretti, *Stile. Breve storia filosofica di un "concetto"*, pp. 105-119, e A. Cecchi, *Esigenze di fondazione e critica del concetto di stile nella trattatistica musicale del XX secolo*, pp. 185-205.

Maria Ida Biggi

FRANCESCA DA RIMINI DA D'ANNUNZIO A ZANDONAI. INTERPRETAZIONI SCENOGRAFICHE

Abstract - This study aims to illustrate the stage set of the of the D'Annunzio's *Francesca da Rimini* (Roma, 1901) compared with that of Zandonai's opera (Torino, 1914). The role and the work of renowned artists such as Rovescalli, De Carolis and Caramba are underlined, together with their fidelity to the scenic instructions provided by the libretto. The second part of the study focuses on the staging directed by Pierluigi Samaritani (Verona, 1980), who also designed both the set and the costumes.

La *Francesca da Rimini* musicata da Riccardo Zandonai si colloca tra i melodrammi tratti da testi di Gabriele D'Annunzio più attraenti dal punto di vista scenico come testimonia la documentazione relativa alla prima messa in scena al Teatro Regio di Torino nel 1914, ma ancora oggi può essere considerata una delle più spettacolari e più affascinanti dal punto di vista scenografico e registico come dimostrato dall'allestimento curato da Pierluigi Samaritani per Verona nel 1980. Infatti si tratta di un'opera di particolare interesse anche per gli strettissimi rapporti che intercorrono tra l'allestimento del dramma musicale e quello del dramma teatrale, rappresentato nel 1901, a Roma al teatro Costanzi, e curato direttamente da D'Annunzio e da Eleonora Duse, che ne fu l'intensa interprete principale oltre che diretta produttrice con la propria compagnia.

L'allestimento scenico della prima di *Francesca da Rimini* nel 1901 aveva visto coinvolti i migliori protagonisti e artigiani teatrali dell'epoca[1]: pittori

---

[1] Molto vasta è la letteratura su questa prima dannunziana; si segnalano qui alcuni saggi utilizzati per il presente scritto: Mario Corsi, *Le Prime Rappresentazioni dannunziane*, Treves, Milano 1928; Alberto de Angelis, *Come D'Annunzio metteva*

come Antonio Rovescalli[2] per le scene e Adolfo De Carolis[3] per la parte decorativa dell'allestimento scenico e Luigi Sapelli detto Caramba[4] per i figurini dei costumi; per le parrucche era stato chiamato da Parigi Edouard Dondel, presidente dell'Académie - Ecole française de coiffure; il fiorentino Andrea Baccetti per l'arredamento, l'intagliatore fiorentino Tani per le armature, oltre a numerosi artisti per l'attrezzeria. Luigi Rasi[5], scrittore, autore drammatico e direttore della scuola di recitazione di Firenze, si era spostato appositamente a Roma per dirigere le prove e i movimenti delle masse; il Vate aveva voluto un vero mangano, riprodotto con scrupolosa fedeltà, in grado di lanciare veri fuochi d'artificio.

Lo scenografo Rovescalli, allievo di Carlo Ferrario lo storico scenografo delle prime verdiane al Teatro alla Scala, aveva, a quell'epoca, dipinto soprattutto numerose scene per il teatro drammatico con notevole successo:

---

in scena i suoi lavori teatrali, in «La Tribuna», 5 marzo 1938; Valerio Mariani, *Scenografia dannunziana*, in «Il Lavoro Fascista», 17 aprile 1938; *Il teatro di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», settembre - ottobre 1978, n. 11; *La scena del Vate*, catalogo della mostra a cura di Luca Ronconi, Electa, Milano 1988; Giovanni Isgrò, *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993; Valentina Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993; Paola Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse*. «*Adriana Lecouvreur*», «*Francesca da Rimini*», «*Monna Vanna*», «*Spettri*», Giardini, Pisa 2000, pp. 46-140; Carlo Cresti, *L'architettura immaginata*, in Id. *Gabriele D'Annunzio 'architetto imaginifico'*, Pontecorboli, Firenze 2005; Maria Ida Biggi, *Eleonora e Francesca*, in *Amarti ora e sempre. Eleonora Duse e* Francesca da Rimini, catalogo della mostra alla Rocca di Gradara, 23 luglio-5 novembre 2006, Quattroventi, Roma 2006.

2 Antonio Rovescalli (1864 -1936). Agostino Mario Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocent*o, Artisti d'Italia, Milano 1934, p. 622; Alberto De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Cremonese, Roma 1938; G. Adami, *Cento anni di scenografia alla Scala*, Milano 1945; *Rovescalli, Antonio* in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol, VIII, Roma, 1961, coll.1286-1288; *Antonio Rovescalli, pittore di scene*, a cura di Cinzia Giambertoni, Museo Teatrale alla Scala - Edizioni Studio Erre, Milano 1986; Carla Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di Moreno Bucci, coll. Fondazione Carlo Marchi». Studi 7, Olschki, Firenze 1995.

3 Adolfo De Carolis (1881-1928). Cornelio Di Marzio, *D'Annunzio e De Carolis*, in «Meridiano di Roma», 20 agosto XVII, pagina V; *Adolfo De Carolis e il Liberty nelle Marche*, a cura di Rossana Bossaglia, Mazzotta, Milano 1999; *Adolfo De Carolis e la democrazia del bello: vivere con l'arte vivere nell'arte*, a cura di Tiziana Maffei, Librati, Ascoli Piceno 2009.

4 Luigi Sapelli, nome d'arte Caramba (1865-1936). Autori vari, *Fortuny e Caramba: la moda a teatro: costumi di scena 1906-1936*, Marsilio, Venezia 1987; *Caramba: l'arte del figurino sulla scena*, a cura di Mario Marchiando Pacchiola, s.l. 1994; *Caramba: mago del costume*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Amici della Scala, Milano 2008.

5 Luigi Rasi (1852-1918). Luigi Rasi, *L'arte del comico*, Sandron, Palermo 1905 e Luigi Rasi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia,* Fratelli Bocca poi Lumachi, Firenze 1897-1905.

per Eleonora Duse, per le compagnie di Giovanni Emanuel, Ermete Novelli, Giacinto Gallina, Giovanni Verga, Sarah Bernhardt e Coquelin Ainé. Quando, nel 1900, venne chiamato da D'Annunzio e dalla Duse a sostituire Mariano Fortuny che aveva rinunciato, dopo aver già preparato un modello per la scena di *Francesca da Rimini*, era ancora un giovane scenografo, già apprezzato per la forte personalità inventiva e per le doti pittoriche che gli provenivano dall'aver frequentato i gruppi della Scapigliatura milanese. Rovescalli è lo scenografo incaricato da Ricordi per l'allestimento della prima torinese dell'opera musicata da Riccardo Zandonai. Alcuni anni più tardi Rovescalli, mentre prepara le scene della *Figlia di Iorio* con la regia di Giovacchino Forzano al Vittoriale degli Italiani, nel 1927, rievoca la prima messa in scena di *Francesca* al Costanzi, ricordando che D'Annunzio gli aveva scritto: «Bada che voglio che le mura siano di muro, non di cartapesta», e che il poeta non voleva che si ripetesse lo sconcio che purtroppo si verificava tante volte a teatro, quando si vedevano le solide muraglie di una fortezza o le solenni pareti di una sala agitarsi al vento della ribalta. «Ma le mie mura non erano bastate a proteggere il Poeta dall'uragano di fischi che s'era scatenato quella sera al Costanzi». A conferma di quanto il poeta fosse interessato alla buona riuscita scenica del suo testo, si legge in una lettera del poeta allo scenografo:

> [...] La prego di porre la sua più grande cura nell'esecuzione. Confido nella sua bella bravura, per la finitezza e il rilievo di ogni particolare. Nelle fotografie troverà tutti gli elementi. Bisogna che, questa volta, la pietra sia pietra e non materia floscia e indefinibile. Bisogna insomma che la scena sia dipinta con vigore sapiente, come Ella sa quando vuole. [...] La grandiosità è il carattere della scena [...][6].

La messa in scena della *Francesca da Rimini* di Zandonai, realizzata dopo quasi quindici anni, impegna molti artisti che avevano già partecipato alla prima del dramma dannunziano; tra questi lo scenografo Rovescalli e il costumista Caramba. I disegni conservati presso l'Archivio Storico Ricordi[7], ora ospitato nella Biblioteca Braidense a Milano, non lasciano dubbi: il progetto scenico riprende quello per il dramma. Ad ulteriore conferma, nello stesso Archivio si trovano anche due disegni autografi del nipote di Rovescalli, Pietro Stroppa, schedati e conservati come riferibili alla prima

---

6 Lettera di Gabriele D'Annunzio a Antonio Rovescalli conservata in trascrizione nell'archivio Maria Teresa Muraro assieme ad altre lettere scritte da Eleonora Duse a Rovescalli.

7 Milano, Archivio Storico Ricordi. I materiali conservati sono consultabili nel sito: http://digital.archivioricordi.com/opera/199-francesca-da-rimini.html

rappresentazione torinese. Stroppa[8] (1878-1935) inizia giovanissimo a frequentare lo studio dello zio e studia all'Accademia di Brera con Carlo Ferrario, già maestro dello zio. Nel 1906 è assunto da Vincenzo Morichini quale scenografo del teatro Costanzi di Roma fino al 1909. Da questa data al 1912 è primo scenografo alla Boston Opera House e lavora anche per il Metropolitan di New York. Tornato in Italia, in questi anni (che sono poi quelli della *Francesca* di Zandonai) apre uno studio per suo conto e lavora per la Scala di Milano, per il Costanzi, per il Regio di Torino, il San Carlo di Napoli, il Colón di Buenos Aires e il Municipale di Rio de Janeiro. Dal 1925 è scenografo stabile alla Scala, dove esegue numerosi progetti per alcune prime rappresentazioni assolute, come testimoniano alcuni suoi bozzetti. Il suo rapporto con la Ricordi prosegue per lunghi anni e, grazie alla collaborazione con lo zio, Stroppa entra a far parte dello *staff* per le scenografie della maggiore casa editrice e produttrice di spettacoli musicali italiana.

Il lavoro di analisi dei disegni si è basato sul confronto tra le didascalie sceniche del dramma di *Francesca da Rimini* e quelle dell'opera di Zandonai, per poter concludere che, nonostante l'intervento di Tito Ricordi sul testo del libretto, le ambientazioni richieste per lo svolgimento dell'azione sono rimaste identiche: in ambedue la storia si svolge «A Ravenna, nelle case dei Polentani; a Rimini, nelle case dei Malatesti»[9]. Anche per l'opera le didascalie dei singoli atti sono dettagliatissime: ogni elemento scenico, ambientazione, attrezzeria e distribuzione delle luci è descritto nei minimi particolari; tutto deve essere esatto, dagli stemmi malatestiani alle corazze, agli elmi, alle balestre.

Le ambientazioni necessarie all'attuazione degli eventi sono quattro e confermano il riaffermarsi di tendenze neogotiche attraverso la richiesta di precise ricostruzioni ambientali iperbolicamente dettagliate e grandiose. Tito Ricordi e Zandonai, con la messa in scena di *Francesca*, si inseriscono perfettamente nel quadro d'uno stile alla moda, in ogni caso emblematico, che mostra quanto chiaramente essi avessero colto il giusto momento, dopo la recentissima esperienza dannunziana con Claude Debussy per *Le Martyre de Saint-Sébastien*, andato in scena nel 1911 a Parigi, e con Ildebrando Pizzetti che, dopo *La nave* del 1908 e *La Pisanella* nel 1913, stava completando

---

8 De Angelis, *Scenografi italiani ...*, pp. 224-225; *Antonio Rovescalli, pittore ...*; la curatrice, Cinzia Giambertoni, è nipote di Stroppa.

9 Per il confronto fra il dramma e l'opera si sono utilizzate le seguenti dizioni: Gabriele D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli, in collaborazione con Giorgio Zanetti, Tomo primo, Mondadori, Milano 2013, pp. 449-682 e *Francesca da Rimini*, tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Riccardo Zandonai, G. Ricordi & C., Milano 1914.

la tragedia *Fedra*. Zandonai ha affermato in quest'opera tutto il suo talento e la sua personalità matura e completa di compositore teatrale, rendendo la tragedia evidente e accompagnandola in un'apparente semplicità, frutto di lungo lavoro. Contribuisce al successo della prima rappresentazione, in maniera determinante, Tito Ricordi[10] che qui opera anche come insuperato direttore di scena, curando ogni particolare con il suo talento e la visione complessiva di teatro, coordinando le scene di Rovescalli e i meravigliosi costumi di Caramba.

L'opera quindi si apre con il primo atto ambientato in

> [...] una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia che a destra corrisponde con le camere gentilesche e di fronte, aerata su le sue colonnette, mostra avere una duplice veduta. Ne discende, a manca, una scala leggera. Una grande porta è a destra e una bassa finestra ferrata; pe' cui vani si scopre una fuga di arcate che circondano un'altra corte più vasta. Presso la scala è un'arca bisantina, senza coperchio, riempiuta di terra come un testo, dove fiorisce un rosaio vermiglio[11].

Da questa dettagliata descrizione è facile comprendere che è richiesta una struttura praticabile che, all'inizio dell'azione, permetta alle donne di «protendersi dalla loggia e discendere giù per la scala, curiose accennando verso il giullare che porta appesa sul fianco la sua viola e in mano una gonnella vecchia» e, più tardi, a Francesca e Samaritana di scendere la scala, passare per la loggia e cogliere una rosa vermiglia dall'arca. Anche la grande porta centrale del cortile è praticabile, poiché da qui entrerà Ostasio da Polenta, in compagnia di ser Toldo Berardengo.

Rovescalli, come appare evidente dal bozzetto scenico, aveva proposto un ambiente reale che non si discostava dall'iconografia tradizionale e da una visione un po' antiquata, ma sorretta dalla grande abilità pittorica tipica della generazione a cui appartiene. Si nota particolarmente la sua abilità tecnica applicata al bozzetto che, in realtà, dovrebbe essere semplicemente il progetto e non avere caratteristiche pittoriche di qualità, mentre qui è evidente la bravura spontanea dei pittori da cavalletto. Lo scenografo cerca e trova una perfetta rispondenza alla didascalia scenica, dove ogni elemento è dettagliatamente descritto secondo le esigenze dall'azione. Anche il disegno del nipote Stroppa, che all'Archivio Ricordi è conservato come bozzetto per la prima rappresentazione e che forse

---

10 Stefano Baia Curioni, *Mercanti dell'opera: storie di Casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano 2011.

11 D'Annunzio-Ricordi, *Francesca* ..., p. 5.

costituisce una proposta alternativa, ha le stesse caratteristiche di stile. L'unica differenza evidente è quella di aver posto il palazzo di sguincio, in prospettiva nel lato sinistro del palcoscenico e quindi di aver lasciato maggiore visibilità al giardino nel fondo della scena: uno spazio aperto, probabilmente per sottolinearlo come simbolo di una libertà che tra poco Francesca perderà per sempre.

Il secondo atto si svolge in un luogo stravagante e inconsueto come ambientazione per uno spettacolo musicale, la «piazza d'una torre rotonda nella casa dei Malatesti»:

> [...] Due scale laterali di dieci gradini salgono dalla piazza al battuto della torre; una terza scala fra le due, scende ai sottoposti solai, passando per una botola. Si scorgono i merli quadri di parte guelfa muniti di bertesche e di piombatoie. Un màngano poderoso leva la testa dalla sua stanga e allarga il suo telaio di canapi attorti. Balestre grosse a bolzoni e verrettoni a quadrelli, baliste, arcubaliste e altre artiglierie di corda sono postate in giro con lor martinetti girelle torni arganelli lieve. La cima della torre malatestiana irta di macchine e d'armi campeggia nell'aria torbida, dominando la città di Rimino donde spuntano soli in lontananza i merli a coda di rondine che coronano la più alta torre ghibellina. Alla parete destra della sala è una porta; alla sinistra, una stretta finestra imbertescata che guarda l'Adriatico.
> Scena I. Si vede nell'andito il torrigiano, occupato ad attizzare le legna sotto una caldaia fumante. Egli ha ordinato contro la muraglia le cerbottane, i sifoni le aste delle roche a fuoco e delle falariche e accumulato intorno ogni sorta di fuochi lavorati. Su la torre, presso il màngano, un giovane balestriere sta alle vedette[12].

Nel disegno di Rovescalli si vede, al centro, la caldaia fumante dentro alla quale bolle il «fuoco greco», che il torrigiano maneggia, per sue stesse parole, su licenza di Belzebù, principe dei demoni che parteggia per i Malatesta. I due protagonisti qui si parlano per la prima volta; poco dopo giungono i balestrieri, per dare l'avvio alla battaglia. Francesca, sollevando una fune, apre la bertesca, dal cui varco «appare il gran mare splendente dell'ultima luce». Anche in questo caso Ricordi conserva, oltre al bozzetto scenico di Rovescalli, un disegno firmato da Stroppa e attribuito alla prima rappresentazione. Nonostante sia stato fatto un ampio controllo su varie cronologie e libretti, il nome di Stroppa non compare come firmatario di un allestimento della *Francesca da Rimini* di Zandonai; trova quindi conferma l'ipotesi che i suoi bozzetti siano un'alternativa pensata per la prima rappresentazione.

Mariani, a proposito dell'allestimento romano di *Francesca*, descrive la

---

12 *Ivi*, p. 21.

volontà di D'Annunzio di produrre un'impressione 'dal vero' della Rocca dei Polentani, dove

> [...] s'è felicemente inserita tutta un'esperienza complessa, fatta sugli sfondi dei quadri ferraresi e, magari, su qualche stampa piranesiana delle «carceri». Il poeta stesso confessa la sua cura, [...] con l'opera di pittori, scultori, cesellatori, orafi, armaioli, drappieri ..., cosicché «quasi tutte le arti maggiori e minori furono chiamate a porre un'impronta di bellezza e di ricchezza su la suppellettile scenica»[13].

Il terzo atto si svolge all'interno della camera di Francesca, dettagliatamente descritto in una didascalia scenica lunghissima:

> Appare una camera adorna, vagamente scompartita da formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano, tra uccelli fiori frutti imprese. Ricorre sotto il palco, intorno alle pareti, un fregio a guisa di festone dove sono scritte alcune parole d'una canzonetta amorosa.
> Meglio m'è dormire gaudendo / C'avere penzieri veghiando.
> A destra, nell'angolo, è un letto nascosto da cortine ricchissime; a sinistra, un uscio coverto da una portiera grave; in fondo, una finestra che guarda il Mare Adriatico. Dalla parte dell'uscio è, sollevato da terra due braccia, un coretto per i musici con compartimenti ornati di gentili trafori. Presso la finestra è un leggio con suvvi aperto il libro della Historia di Lancillotto del Lago, composto di grandi membrane alluminate che costringe la legatura forte di due assicelle vestite di velluto vermiglio. Accanto v'è un lettuccio, una sorta di ciscranna senza spalliera e bracciuoli, con molti cuscini di sciamito, posto quasi a paro del davanzale, onde chi vi s'adagi scopre tutta la marina di Rimino. Su un deschetto è uno specchio d'argento a mano, tra ori, canne coppette borse cinture e altri arredi. Grandi candelieri di ferro s'alzano presso il coretto. Scannelli e predelle sono sparsi all'intorno; e dal mezzo del pavimento sporge il maniglio di una cateratta, per la quale di questa camera si può scendere in un'altra.
> Scena I. Si vede Francesca dinanzi al libro, in atto di leggere. Le donne sedute sulle predelle in fondo trapungono gli orli di un sopralletto, ascoltando l'istoria; e ciascuna porta appeso alla cintura un alberello di vetro pieno di perle minute e di stricche d'oro. Il sole del nascente marzo batte su lo zendado chermisino e ne trae un bagliore diffuso che accende i volti chinati all'opra dell'ago. La schiava è presso al davanzale ed esplora attentamente il cielo[14].

Il disegno di Rovescalli mostra un singolare interno in stile medievale, in cui si fa grande sfoggio di lussuosa ornamentazione, appesantita da dettagli

---

13 Valerio Mariani, *Scenografia dannunziana*, in «Scenario», numero speciale *D'Annunzio e il teatro*, VII, n. 4, aprile 1938, pp. 178-182.

14 D'Annunzio-Ricordi, *Francesca* ..., p. 39-40.

decorativi, nella ricerca di una presunta fedeltà allo stile gotico a sostegno della ricostruzione storica. La disposizione del letto, dell'uscio, del coretto, del leggio con l'aquila, della ciscranna di fronte alla finestra, dei candelabri e, anche, nella parte alta delle pareti, degli affreschi che illustrano la storia di Tristano è rispettata, secondo la descrizione dannunziana. La finestra si allarga e diviene un'ampia quadrifora che lascia intravedere il mare in lontananza e permette alla luce chiara del sole di invadere la stanza, segnalando le diverse ore del giorno. Rispetto alla didascalia scenica della tragedia, qui, nella riduzione di Tito Ricordi per Zandonai, non è descritta la presenza di strumenti: «un organo portatile, di piccola mole, con cassa canne tasti manticetti e registri finemente lavorati, riposa in un angolo; e un liuto e una viola»[15]: oggetti che invece compaiono ampiamente nella documentazione fotografica della prima romana interpretata da Eleonora Duse e che sono molto evidenti nel disegno di Rovescalli conservato nell'Archivio Ricordi e attribuibile alla messa in scena dell'opera. Nel testo del libretto è comunque possibile rintracciare un momento, circa alla metà dell'atto, in cui Francesca, dopo l'uscita di scena dei musici, urta il liuto che, cadendo a terra, geme e fa trasalire la sgomentata protagonista[16].

Il quarto atto inizia nella «sala ottagona, di pietra bigia»[17], di cui si vedono solo cinque lati in prospetto:

> [...] In alto, su la nudità della pietra, ricorre un fregio di liocorni in campo d'oro. Nella parete di fondo è un finestrone invetriato che guarda le montagne, fornito di sedili nello strombo. Nella parete che con quella fa angolo obliquo, a destra, è un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee. Contro la corrispondente parete, a sinistra, è una panca con alta spalliera, dinanzi a cui sta una tavola lunga e stretta, apparecchiata di cibi e di vini. In ciascuna delle altre due pareti a rimpetto è un uscio: il sinistro, prossimo alla mensa, conduce alle camere di Francesca; il destro, ai corridoi e alle scale. Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro; ai beccatelli sono appesi budrieri coregge turcassi, pezzi d'armature diverse, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntoni verruti mannaie mazzafrusti[18].

---

15 D'Annunzio, *Tragedie, sogni* ..., p. 367.

16 D'Annunzio-Ricordi, *Francesca* ..., p. 46: «I musici discendono dal coretto suonando ed escono. Le donne inchinano la dama e van dietro ai suoni, con sussurri, con risa. La schiava rimane. Francesca s'abbandona alla sua ansietà. Dà qualche passo per la stanza, smarritamente. Con un moto subitaneo, va a chiudere le cortine dell'alcova, che sono disgiunte e lasciano intravvedere il letto. Poi si accosta al leggio, getta uno sguardo al libro aperto; ma nel volgersi, con un lembo del suo vestimento ella smuove il liuto che cade e geme a terra. Trasale, sgomentata».

17 *Ivi*, p. 53.

18 *Ibidem.*

Qui avviene la terribile rivelazione di Malatestino a Giovanni. Il disegno di Rovescalli rispetta la struttura ottagonale della sala, la disposizione delle porte e la presenza di una tavola lunga e di una panca con spalliera in cui sono inserite le armi.

Nell'ultima scena, la parte seconda del quarto atto[19],

> riappare la camera adorna, con il letto incortinato, con la tribuna dei musici, col leggio che regge il libro chiuso. Quattro torchi di cera ardono su uno dei candelieri di ferro; due doppieri ardono sul deschetto. Le vetrate della finestra sono aperte alla notte serena. Sul davanzale è il testo del basilico, e accanto è un piatto dorato, pieno di grappoli d'uva novella.
> Scena 1: Si vede Francesca, per mezzo alle cortine disgiunte, supina sul letto ove s'è distesa senza spogliarsi. Le donne, biancovestite, avvolte il viso di leggere bende bianche, sono sedute su le predelle basse; e parlano sommessamente per non destare la dama. Presso di loro, su uno scannello, sono posate quattro lampadette d'argento spente[20].

Nella descrizione dell'ambiente in cui si svolge la tragedia finale tutta l'attenzione è attirata dal grande letto su cui Francesca si era coricata prima di avere il tremendo incubo. Quindi si sveglia, prega le compagne di lasciarla e si avvicina al libro; poi ode battere leggermente alla porta e apre a Paolo. Da li a poco si odono i colpi di Gianciotto e la tragedia si compie nella semioscurità della stanza.

Per la prima messa in scena torinese dell'opera di Zandonai, come già detto, i costumi sono stati disegnati appositamente da Caramba su incarico della Casa Ricordi, che infatti conserva ancora nel proprio Archivio Storico l'intera serie di 70 figurini per i costumi, documentata da 35 tavole contenente ognuna due figurini. Caramba è una figura assai conosciuta, anche se ancora poco studiata. Infatti è molto noto il suo periodo più tardo, quando diviene direttore di scena al Teatro alla Scala, ma i primi anni di attività rimangono ancora abbastanza sconosciuti. Luigi Sapelli è coetaneo di Rovescalli, con cui è legato per tutta la vita da profonda amicizia, oltre che da un costante sodalizio artistico. Adotta giovanissimo lo pseudonimo Caramba, poiché la famiglia è contraria alla sua attività in campo artistico e giornalistico. Negli anni Novanta dell'Ottocento disegna molti costumi e scene per compagnie di prosa e di operetta, dimostrandosi un geniale innovatore e, nel 1898, quando a Torino si fonda il Teatro d'Arte, si occupa di tutta la parte pittorica. Più tardi organizza una Casa d'Arte per la produzione di costumi teatrali, che egli crea direttamente anche partendo dalle stoffe. È stato collaboratore

---

19 Nella tragedia è l'atto quinto.

20 *Ivi*, p. 65.

di Mariano Fortuny, attraverso il quale è arrivato a D'Annunzio, fin dalle prime messe in scena con Eleonora Duse e in particolare per *Francesca*, nel 1901. Purtroppo, relativamente a questo primo allestimento, non esistono i figurini; ma è possibile una ricostruzione attraverso l'ampio patrimonio fotografico che documenta questa «tragedia medievale».

Nei costumi per l'opera di Zandonai, Caramba intuisce che le stoffe pregiate e lo stile di Fortuny non sono più sufficienti per le sue necessità e le usa quindi solo per sottolineare il rigore di alcuni capi e per accrescerne l'effetto di ricchezza e opulenza. Nei figurini conservati da Ricordi è evidente un forte desiderio di libertà inventiva, pur nel mantenimento di uno stretto legame con la tradizione pittorica. Caramba cita, nel disegno di questi costumi, molti dipinti, disegni e affreschi del Quattrocento italiano: innanzi tutto il Pisanello, con i suoi preziosi studi per costumi, risalenti alla metà del XV secolo; ma anche Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano, Masolino da Panicale sono i suoi riferimenti iconografici. Inoltre si possono riscontrare precisi riferimenti ad alcuni personaggi tratti dai lavori di Paolo Uccello, quali la principessa di *San Giorgio e il Drago* (1435 ca.), e a Piero della Francesca (1466), oltre a molti maestri francesi dei cassoni Jarves (1440) e anche a miniature come quelle di Taddeo Crivelli (1455-1461). Le citazioni dei maestri quattrocenteschi sono riportate e rilette con un tratto inconfondibile nella tecnica grafica di Caramba, che si collega anche allo stile dell'epoca dell'arte Liberty. Egli inoltre traspone in questi disegni una freschezza e naturalezza che nei lavori successivi molto spesso si trasformerà in calcato manierismo. Nei disegni per la *Francesca* di Zandonai si possono ravvisare ugualmente molti riferimenti all'arte più recente, quella rinascimentale, tra cui i più evidenti sono alle immagini di Raffaello Sanzio e Sandro Botticelli, cui bisogna aggiungere esempi più vicini all'artista, come quelli dei preraffaelliti: Dante Gabriele Rossetti, Edward Burne-Jones o John William Waterhouse. Caramba è anche un maestro eccezionale nella tecnica esecutiva del costume, là dove è necessario superare le difficoltà notevoli all'epoca, e risolvibili soltanto con una grande meticolosità nel lavoro di realizzazione. Si tratta di un grande artigianato in grado di creare l'illusione assoluta, sia per quanto riguarda la foggia dell'abito o la stoffa da utilizzare, sia per l'idea di considerare il singolo costume come una preziosa tessera nel grande mosaico della scenografia. I costumi firmati da Caramba, infatti, creano una differenziazione che permette di distinguere nettamente i personaggi sul palcoscenico – dai protagonisti alle comparse o ai coristi – ognuno dei quali indossa comunque un costume contraddistinto da eleganza e grande raffinatezza; non tanto quindi per chiassosità del colore o eccesso decorativo nella foggia.

A differenza della prima *Francesca da Rimini* di D'Annunzio e Duse, lo spettacolo torinese è un grande successo. Scrive Viale Ferrero:

> [...] La stagione 1913-14 fu memorabile, oltre che per la recita del *Parsifal*, anche per una "prima" di compositore italiano: la *Francesca da Rimini* di Zandonai, con poesia (opportunamente ritoccata per uso delle musiche) di Gabriele D'Annunzio. Fu un successo [...]. Per le scene, il peggior rischio era quello di essere indotti ad un "riaffiorare di represse tendenze neo-gotiche" che, tra l'altro, convenivano solo in limitata misura all'invenzione poetica dannunziana e alla sua sensualità per nulla medievalistica. La *Francesca* di D'Annunzio non era chiaramente più quella, non si parli di Dante, ma di Silvio Pellico; e forse proprio per questo piacque al punto da essere replicata nel 1915. Poi le recite, nelle stagioni successive, furono praticamente annullate dalla guerra, travolgitrice di una società e di un costume teatrale[21].

La rappresentazione di *Francesca*, a Torino, era stata programmata per sole 5 recite e, visto il successo ottenuto, di conseguenza, fu riproposta nella stagione successiva. Alberto Basso scrive: «È chiaro che il "colpo grosso" del Regio di quegli anni fu la *Francesca da Rimini*, la prima e ultima novità apparsa nel massimo teatro torinese, dopo *La Bohème*, che ebbe la ventura di sopravvivere nel tempo»[22].

Lo stesso Zandonai, in un'intervista pubblicata nel numero speciale della rivista «Scenario» dedicato al teatro di D'Annunzio, racconta il suo incontro personale con il Vate quando stava preparando la messa in scena di *Francesca.* Il compositore ha eseguito la musica esclusivamente per il poeta, in forma privata, sperando poi nella sua presenza in teatro; ma conclude amaramente l'intervista, affermando che il poeta non è mai stato presente ad alcuna rappresentazione della sua *Francesca*. D'Annunzio, infatti, dopo aver completamente delegato Tito Ricordi per il riadattamento e dopo una lettura del libretto a cui tutti e tre gli autori erano presenti, si disinteressa all'operazione. In questo modo, tra l'altro, dimostra ancora una volta la sua grande fiducia e stima nei riguardi di Tito Ricordi, dello scenografo Antonio Rovescalli e del costumista Caramba.

Un allestimento recente ha riportato la *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai alla ribalta dei teatri italiani puntando sull'interessante messa in

---

21 Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. III, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1980, p. 446.

22 Alberto Basso, *Il Teatro della citta dal 1788 al 1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, vol. II, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976, p. 550.

scena di Pierluigi Samaritani[23] che ne cura la regia, la scenografia e il disegno dei costumi. Nell'aprile 1980, infatti, l'artista piemontese si impegna nella tragedia tratta da D'Annunzio e ridotta a libretto musicale da Tito Ricordi, al Teatro Filarmonico di Verona[24]. Fortunatamente è possibile ripercorrere il processo creativo intrapreso da Samaritani per la realizzazione di questo titolo attraverso un grande numero di documenti ancora oggi a disposizione degli studiosi, tra i quali diversi bozzetti e figurini che possono essere confrontati con le fotografie scattate al Teatro Filarmonico e al Comunale di Trieste, dove l'opera è andata in scena subito dopo. I disegni sono nella maggior parte conservati nell'Archivio Pierluigi Samaritani della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, assieme a materiali di lavoro e di ricerca del regista, costituiti da cartelline di appunti, riproduzioni di quadri tardo-ottocenteschi italiani e preraffaelliti inglesi[25]. Per predisporre l'allestimento di quest'opera Samaritani ha utilizzato sicuramente, oltre alla sua grande cultura pittorica in generale, riferimenti a molta pittura tardo-ottocentesca, traendo ispirazione principalmente dalle opere di Gaetano Previati[26] e Dante Gabriele Rossetti[27].

Da una conversazione avuta personalmente con Raina Kabaivanska si deduce che l'affidamento dell'allestimento di *Francesca* (edizione del Filarmonico veronese) all'artista Samaritani nasce da una proposta fatta da lei. Infatti la cantante aveva appena collaborato con lui per una fortunata

---

23 *La scenografia di Pierluigi Samaritani, vent'anni di teatro*, catalogo della mostra tenutasi a Parma, 12-23 febbraio 1987, Cassa di Risparmio e Comune di Parma, Parma 1987; *Opera Percorsi nel mondo del melodramma*, catalogo della mostra ideata da Simona Marchini tenutasi a Roma, Palazzo delle Esposizioni, il 17 dicembre 1997 - 9 marzo 1998, Skirà, Milano 1997, pp. 37-39 e 130-133; Maria Ida Biggi, *Il Teatro di Pierluigi Samaritani*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2015.

24 La locandina riporta i seguenti dati: domenica 21 aprile, ore 21, mercoledì 23 aprile, ore 21, domenica 27 aprile, ore 15,30, mercoledì 30 aprile, ore 21; Direttore d'orchestra Maurizio Arena, Regia, scene e costumi Pierluigi Samaritani, Coreografia Roberto Fascilla, Maestro del Coro Corrado Mirandola, Orchestra e Coro dell'Ente Arena di Verona; Interpreti Francesca Raina Kabaiwanska, Samaritana Marzia Ferraro, Ostasio Bruno Grella, Giovanni lo sciancato Felice Schiavi, Paolo Franco Tagliavini, Malatestino Oslavio Di Credico, Biancofiore Loretta Manfrè, Garsenda Floriana Sovilla, Altichiara Luisa Gallmetzer, Adonella Gloria Foglizzo, Schiava Smaragdi Luciana Rezzadore, Ser Toldo Berardengo Gianpaolo Corradi, Il giullare Franco Boscolo, Il balestriere Ottorino Begali, Il torrigiano Gianni Brunelli.

25 Nevio Matteini, *Francesca da Rimini: storia/mito/arte*, Cappelli Editore, Bologna 1965.

26 Tra l'altro Previati dipinge due famosi quadri a tema *Paolo e Francesca*, uno nel 1887 ora conservato a Bergamo all'Accademia Carrara, e uno nel 1909 ora alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

27 Anche Rossetti dipinse *Paolo e Francesca* nel 1855, ora alla Tate Gallery di Londra.

Manon di Jules Massenet, con Alfredo Krauss e diretta da Daniel Oren, che aveva trionfato a Roma, ed era rimasta folgorata dall'abilità di scenografo e costumista dell'artista piemontese. Così, quando l'allora sovrintendente del teatro di Verona, Carlo Alberto Cappelli, le chiede di riprendere il ruolo da lei molto amato di Francesca, che aveva recentemente interpretato con molto successo, la Kabaivanska propone di affidare l'incarico dell'intero allestimento a lui, usando proprio queste parole:

> Francesca è stata per me un colpo di fulmine, quando l'ho interpretata per la prima volta, nei teatri emiliani con pochissimi mezzi, ma ottenendo un notevole successo. Per me è un'opera molto curiosa e strana dal punto di vista musicale, tanto legata alle parole stupende di D'Annunzio a cui la musica risponde, sposa le parole. Per me Zandonai è un Richard Strauss con melodia italiana ed è molto difficile da rendere con il canto. Ancora per me fa parte di quelle opere che hanno bisogno di un'interprete e per questo io mi sono particolarmente impegnata in questo ruolo che ho conosciuto per la prima volta nel 1973[28].

Così nasce il progetto per il teatro Filarmonico di Verona; Raina Kabaivanska stima Samaritani come un grande pittore e disegnatore, lo definisce «un mezzo genio e un grande artista, anche se molto riservato e schivo». Da lui la cantante accetta tutto e, a proposito della regia, afferma che questa nasceva direttamente dalla impostazione scenografica: «le scene erano di per se stesse eloquenti e la regia ne era al servizio». Anche i costumi disegnati da Samaritani sono stati molto apprezzati dalla cantante che ha affermato: «Devono essere stati bellissimi e perfetti perché io mi sentivo bella e questo aiuta l'interpretazione del personaggio, ti fa entrare nell'idea di Francesca».

Le prove sono state lunghe ed estenuanti, perché i cambi di scena erano molto lenti e laboriosi e ciò prolungava i tempi complessivi dell'esecuzione. Questo problema è stato sottolineato dai critici dell'epoca, anche se la maggior parte di loro ha ampiamente apprezzato l'intenso risultato figurativo di quest'opera raramente eseguita e bisognosa di una cura speciale nella realizzazione dei dettagli scenografici che contribuiscono alla buona riuscita estetica ed espressiva di tutto lo spettacolo[29].

---

28 Da una conversazione privata con la cantante Raina Kabaivanska.

29 Mario Bortolotto, *Francesca da Portofino* in «Europeo», 13 maggio 1980: «[...] Uno spettacolo assai bello, firmato da uno scenografo elegantissimo, e di rara cultura figurativa, fattosi anche regista, ha accompagnato in vita, per poche lunghe ore, la *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, non delle più derelitte, peraltro, dopo la prima del 1914. Pierluigi Samaritani come ossigenatore artificiale ha fatto del suo meglio: scene splendide (anche se allestite con bonomia spensierata), costumi di gusto

sicuro, centrando tutto su modi piacevolmente rilassati fra punte spasmodiche del floreale e le più vaghe isterie dusiane. Sotto la sua guida, la protagonista, l'applauditissima Rajna Kabaivanska ha sfiorato la soglia della 'beatrice', dell'«anima infaticabile ... di porpora cinta e non d'oliva [...]».
Guido Piamonte, «Francesca» di Zandonai non amata da D'Annunzio, in «La Provincia», 21 aprile 1980: «[...] E non ha lesinato i mezzi l'Ente lirico dell'Arena, nella scelta degli interpreti, eleggendo a protagonista R. Kabaivanska, una Francesca visivamente superba per la flessuosa, suprema eleganza e bellezza del portamento; eppure si direbbe, non troppo convinta del personaggio, quasi avvertendone certe costitutive artificiosità, e ad esse opponendo un'accentuazione dei lineamenti d'origine "verista" come in un'inconfessata nostalgia per altri celebri ruoli. [...] Agli aspetti visuali dello spettacolo provvedeva, nelle congiunte mansioni di regista, scenografo e costumista Pierluigi Samaritani. Il quale dava libero corso a pre-raffaellite prospettive. Legittimo e agevolmente adempiuto intento, ma non tale da giustificare la cantonata presa nel trasferire l'atto terzo – quello della lettura 'galeotta' – dall'interno delle severe stanze malatestiane a un giardino di tinte caramellate, così recando scoperta violenza all'atmosfera dell'originale dannunziano, quanto alla fedele trasposizione musicale di Zandonai [...]».
Dino Gatti, *Una grande Kabaiwanskaja*, in «L'Adige», 23 aprile 1980: «[...] Zandonai mostra le caratteristiche della sua arte, ove sono sempre presenti il profondo e sicuro senso teatrale e le doti di caratterizzatore di situazioni e di personaggi. [...] Al successo della rappresentazione hanno contribuito la regia, le scene e i costumi di Pierluigi Samaritani, le coreografie di Roberto Fascilla e il coro [...]».
Senza autore, «Francesca da Rimini» trionfa a Verona, «La Gazzetta di Parma», 25 aprile 1980: «[...] Gli eleganti abiti di scena creati da Pierluigi Samaritani che ha firmato anche la regia e l'allestimento hanno aggiunto allo spettacolo suggestione e credibilità, con una accentuazione 'liberty' giustificata dal libretto dannunziano[...]».
Mario Messinis, *Francesca tra lirismo e retorica*, in «Il Gazzettino», 22 aprile 1980: «[...] la suggestività anche scenografica è emersa particolarmente nel primo e terzo atto, in cui svetta un dolce lirismo, mentre il "peso" si è avvertito in quel corrusco, guerresco secondo atto. Indubbiamente lo scenografo regista e costumista Pierluigi Samaritani ha meglio risolto i suoi problemi e si è fatto valere negli esterni [...]».
Walter Baldasso, *Ritorna la "Francesca da Rimini"*, in «Corriere di Torino», 2 maggio 1980: «[...] Samaritani ha curato le scene con la solita delicatezza presentando giardini dolcissimi, raffinati quasi surreali, fondendo nella stessa natura misteriose consonanze con le vicende dei protagonisti. Non pari alla scenografia ci è sembrato Samaritani nella regia: Francesca più che porgere, getta la rosa a Paolo al di là del cancello, subito presa dalla sua grazia. Niente botola nella (finalmente!) camera di Francesca (con lettone immenso altissimo e carico di soffici trapunte e cuscini) dove dovrebbe calarsi Paolo per fuggire all'arrivo di Gianciotto che infilza con un sol colpo la sposa e il fratello che rimangono così avvinti anche nella morte. Una botola c'è nella torre dove si svolge la battaglia e viene alzata per permettere a Paolo di tirare di balestra e a Malatestino di restare abbastanza immobili. Lunghi sono stati gli intervalli per i cambiamenti di scena; il pubblico ha atteso con qualche disappunto, mentre ha tributato a Raina Kabaiwanska applausi frenetici e prolungati [...]».

APPENDICE

D'Annunzio e la musica di "Francesca" di Riccardo Zandonai
In «Scenario», Numero speciale *D'Annunzio e il teatro*, anno VII, num. 4, aprile 1938-XVI, pp. 219-220.

Parigi 1912-13. Primo incontro col Poeta. L'editore Tito Ricordi deve leggergli la riduzione a libretto di *Francesca da Rimini*. Il poema è stato ridotto alle identiche proporzioni del *Falstaff* di Boito, e si teme molto che la enorme sfrondatura di versi, scene e personaggi possa sembrargli una crudele mutilazione. La lettura avvien fra il silenzio, l'attenzione e la previsione di un solenne fiasco... Confesso che la mia emozione era intensa, perché dal verdetto del Poeta dipendeva la realizzazione musicale del poema che già mi assillava da mesi e mesi. Alla fine della lettura non mai interrotta, D'Annunzio, sereno e sorridente, si alza, stringe la mano all'amico editore e pronuncia queste testuali parole: «Bravo, Tito; sei veramente un uomo di teatro; la tua riduzione è perfetta e desidero che nella pubblicazione del libretto, accanto al mio nome figuri il tuo».

Secondo incontro. Desideravo chiedere al Poeta alcune modificazioni di versi e la sostituzione, nell'atto 3°, del brano in cui Paolo narra a Francesca dei suoi incontri fiorentini con Casella, Guido Cavalcanti e "un giovinetto degli Alighieri nominato Dante". Questi accenni storici, nel punto culminante del duetto d'amore, mi sfreddavano la fantasia e ritenevo opportuno, per la veste lirica, di sostituirli con un bel volo poetico che non inceppasse il libero salire della musica. La mia richiesta, che rispondeva ad un criterio puramente musicale, poteva sembrare ardua, poiché si trattava di creare una pagina nuova nella tragedia. D'Annunzio mi comprese immediatamente, approvò e promise che in giornata si sarebbe messo al lavoro. E mantenne la parola in modo insperato: tre ore più tardi Egli aveva composto e fissato su sette cartelle, in bellissima calligrafia, i versi mirabili che figurano nel 3° atto del libretto di *Francesca*: *Nemica ebbi la luce, / amica ebbi la notte* e che culminavano in quel divino *Ahi, che già sento all'arido fiato / sfiorir la primavera nostra!* in cui è sintetizzata l'intera tragedia. Nell'accomiatarmi dal Poeta, pensavo fra me che nessun librettista al mondo avrebbe accolto con tanta spontaneità la mia preghiera e si sarebbe dimostrato così pronto, comprensivo e arrendevole. Le sette cartelle autografe sulle quali i bellissimi versi in grandi caratteri sembravano scolpiti, furono disperse dalla guerra del 1914 con tutti gli altri ricordi raccolti nella mia vecchia casa trentina. Rividi

D'Annunzio qualche mese dopo – sempre a Parigi – per la terza ed ultima volta. La veste lirica di *Francesca* era finita e desideravo di sottoporla al Suo giudizio. L'audizione ebbe luogo in una serata ottobrina del 1913 in casa di Lina Cavalieri. La mia musica gli piacque, senza entusiasmarlo forse, ma gli piacque sinceramente. Non so fin dove potesse arrivare la comprensione musicale di questo grande artista che è stato un colosso della coltura, della fantasia e del buon gusto; non posso dire quindi se Egli fosse in grado di poter penetrare un lavoro un po' complesso come *Francesca*, presentata in un'audizione molto sommaria e imperfetta fatta al pianoforte. Epperò, mi è sempre rimasto in cuore il vivo desiderio che egli potesse udire l'opera attraverso una completa esecuzione teatrale. Ma questo per quanto sembri strano, non è mai avvenuto! Egli ha sempre conservato, tuttavia, una sincera simpatia per *Francesca* musicale, e lo dimostrano le lettere e i telegrammi da lui inviatimi dopo le diverse esecuzioni teatrali.

Da quella sera parigina in cui l'opera lirica gli fu da me intimamente presentata, non ci siamo più riveduti. La grande guerra, l'evento di Fiume, la Rivoluzione fascista e il suo ritorno al Vittoriale lo avevano collocato tanto in alto che il suo modesto collaboratore musicale ha preferito, pur nella sua completa fedeltà di amico e grande ammiratore, rimanergli lontano e possibilmente nell'ombra. I miei rapporti personali ed artistici con Gabriele D'Annunzio sono durati 12 mesi, il tempo preciso entro il quale la partitura di Francesca è stata pensata, maturata e scritta.

Riccardo Zandonai

Guido Salvetti

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Le questioni poste da Diego Cescotti all'inizio di questo convegno mi appaiono come un punto di riferimento ineludibile per raccogliere in sintesi i tanti spunti concettuali e le tanto approfondite analisi che hanno ravvivato gli incontri di queste giornate. In particolare richiamerei la questione di partenza che riguarda le domande – sempre necessarie – sulle possibilità effettive di una riviviscenza dell'opera *Francesca da Rimini* e quindi sulle condizioni reali che venga sottratta all'invecchiamento a cui la scarsità delle riprese e degli studi sembra averla condannata.

Già in questa legittima domanda iniziale si pongono le condizioni per legittimare – o almeno discutere – alcune caratteristiche storiche di quest'opera: cioè di alcune condizioni che potrebbero farci comprendere le ragioni specifiche di quest'appannamento di attualità che, in realtà, la accomuna alle altre opere di quest'autore (anzi, per le altre opere, in termini molto più assoluti) e, più in generale, a tanta produzione di altri autori italiani di quegli anni, il Puccini de *La Rondine* o il Mascagni di *Parisina* e *Lodoletta* certo non esclusi. Alla vigilia della prima guerra mondiale, cioè, *Francesca* appartiene irreparabilmente al 'mondo di ieri', almeno per quanto è stata indicata dallo stesso Cescotti l'avversione che dominerà il dopoguerra nei confronti della 'retorica delle passioni', certamente in quell'opera apertamente debordante. La connotazione che ancor più ha condannato *Francesca* alla categoria dell'obsoleto è la sua appartenenza a un contesto dannunziano decadente-wagneriano, di un suo teatro di poesia risalente a più di un decennio precedente le conversioni moderniste (e para-futuriste di una vita che attinge eroismo dalla velocità dell'aeroplano e dell'automobile) o anche soltanto crepuscolari (il *Notturno*, intendo).

La questione, impostata in questi termini, ci conduce ad apprezzare in particolar modo l'approfondimento che è stato compiuto, in queste giornate, sia nei confronti del wagnerismo di D'Annunzio e di Zandonai

(relazioni di Marco Targa e di Adriana Guarnieri Corazzol), sia nei confronti della tragedia *Francesca da Rimini* su cui hanno portato contributi di grande spessore gli storici del teatro e della letteratura (Massimo Castoldi, Marino Biondi, Fabrizio Cigni, Costantino Maeder, Maria Ida Biggi). Da un lato, quindi, è stato possibile ritrovare i segni della forte presenza, sia nel testo di D'Annunzio, sia nella musica di Zandonai, del *Tristan und Isolde* wagneriano. Dall'altro è stato possibile definire l'enorme spessore semantico assunto dal soggetto 'Paolo e Francesca', così come approdato al teatro wagneriano nel 1901 e ancor più nella successiva creazione di Cesareo (cfr. la relazione di Castoldi).

Attraverso molteplici contributi, infatti, è stata delineato un lungo processo di arricchimenti motivici che ha riguardato in pari misura i testi letterari, e i suoi approdi musicali (operistici e non). Interventi come quelli di Federica Fortunato, Michael Wittmann*, Emanuele Bonomi e Francesco Cesari ci hanno progressivamente disegnato un percorso del soggetto dantesco all'interno della storia della musica, scontando l'impossibilità della completezza (ad esempio ne è rimasta esclusa la raffigurazione a dir poco toccante che Liszt colloca nel primo movimento della sua *Sinfonia 'Dante'*; e un solo accenno è stato fatto al poema sinfonico di Antonio Bazzini). Nell'insieme questo percorso è stato costruito – come si diceva – come un arricchimento progressivo di elementi e di significati, tale da scaricare su Zandonai – cronologicamente collocato sul vertice della piramide – un compito complesso e particolarmente arduo.

La difficoltà e la complessità dell'assunto sono stati molto chiaramente delineati, soprattutto quando è stato mirabilmente approfondito (Biondi) il tipo particolarissimo di tragedia rappresentato dalla *Francesca* di d'Annunzio. Tale comprensione è interdetta a chi voglia ancora attardarsi sulla condanna della 'verbosità' del testo e sull''orpello' della rappresentazione. Entrambi hanno una profonda motivazione, che va ricercata in ideali di assoluta serietà, come è l'edificazione di un teatro di parola di ascendenza tragico-greca (di una grecità – aggiungo – su cui si proiettano le acquisizioni tardo-ottocentesche di Nietzsche), a sua volta finalizzato al ritrovamento – per l'Italia post-risorgimentale – di una radice vitale nel suo Rinascimento. La vagheggiata trilogia dei Malatesti dà a questo Rinascimento un connotato dove eleganza e bellezza di quelle mitiche corti si inseriscono in un contesto onnipresente di violenza sanguinaria, di esaltazione guerresca e di sprezzo eroico per il pericolo e la morte. Da questo punto di vista la

* Wittmann era intervenuto al convegno con la relazione *Die Entdeckung des Francesca-Stoffes für die Opernbühne (Strepponi, Ricciuti, Mercadante)* (N.d.R.).

lettura di *Francesca,* così come di *Parisina*, non può non rilevare la presenza strutturale – non certo di orpello inessenziale – della perversione sadica (Malatestino), dell'ebbrezza sanguinaria in guerra e nella sua vicenda privata (Gianciotto). Né si deve dimenticare lo spazio che anche in *Parisina* questa componente riveste non solo nella rappresentazione di Ugo grondante di sangue e di gloria dopo la battaglia, ma forse soprattutto nella rappresentazione dell'odio di Stella dell'Assassino: elementi tragici che Zandonai – è appena il caso di ricordarlo – aveva ben presenti nel mentre lavorava alla sua opera.

Anche dai contributi di ambito filologico (Daniele Carnini e Riccardo Pecci) ci sono venute precise indicazioni sul maggiore tormento con cui, nell'atto secondo, Zandonai cercò di misurarsi con la componente sanguinaria e violenta.

La grande questione che, secondo me, rimane aperta – e con questo riprendo la problematica collocata da Cescotti all'inizio di questo convegno – è se Zandonai si sia avvalso davvero delle prospettive 'tragiche' (in senso dionisiaco) che d'Annunzio aveva perseguito con i Malatesti; o se, complici i tagli normalizzatori di Tito Ricordi e la sua italianità melodico-mascagnana, ne abbia sostanzialmente evitate le istanze. È mia opinione che con *Parisina* Mascagni abbia davvero accolto la sfida, ma – soprattutto con l'incredibile taglio del quarto atto – se ne sia sostanzialmente pentito subito dopo. Credo che su questa tematica occorra ancora indagare a fondo, evitando di accettare prioritariamente tutti gli edulcoramenti che possano essere stati messi in gioco nella seconda edizione del 1926 (in epoca percorsa da istanze irriducibili a quelle dell'anteguerra) e soprattutto da una tradizione esecutiva di stampo verista (alla *Tosca*; o, per quanto riguarda le scelte scenografiche, votate al decorativismo basato – questa volta sì – sull'orpello inessenziale).

Riprendendo con serietà le tematiche dannunziane che sono state messe in evidenza durante questo convegno ci si aprono possibili (per ora solo ipotetici) scenari interpretativi, a cui potrebbe affidarsi una reviviscenza e una seconda vita – interpretativa, anche in senso scenografico – di *Francesca*. Si tratta, preliminarmente, di dare il giusto rilievo a quello che gli studi sull'epistolario e, in genere, sulla biografia di Zandonai – condotti soprattutto da Cescotti – hanno già messo in luce: ad esempio la sua diretta conoscenza di *Salomè* e di *Elektra*, cioè degli esiti più radicali di una concezione nicciano-dionisiaca, violenta e perversa, della 'tragedia' classica. La tragedia scritta da d'Annunzio nel 1901, cioè, non può esser stata letta da Zandonai se non attraverso questa lente, quando si è trattato di dare voce musicale (con turgori di tensioni armoniche al limite dello spasmodico) a situazioni come la voce fuori scena del condannato a morte a cui

viene tagliata la testa; o all'odio e all'ossessiva propensione alla violenza che animano, per intere scene, i personaggi di Gianciotto e di Malatestino.

D'altro lato, la dipintura della Bellezza rinascimentale che si contrappone a tanto torbida istintualità si è giovata, con altrettanta evidenza, della conoscenza diretta (ottenuta anche con la copiatura delle partiture) del mondo sonoro di Debussy, evocato da scelte scalari, armoniche e timbriche che ruotano intorno a un ideale pre-raffaellitico e comunque idillico di bellezza perduta e vagheggiata, ma certo non tale da trionfare sulla matta bestialità e sulla sete animalesca di sangue e di vendetta.

Al termine del convegno, insomma, come deve succedere nei casi migliori, si ha l'impressione di essere all'inizio – non alla fine – di un lavoro di riconsiderazione della sostanza e della vitalità di *Francesca da Rimini* di Zandonai. È con questa impressione di fondo che ci accingiamo a dire *arrivederci* al Centro studi, magari per ritrovarci a Rovereto in occasione di un 'nuovo' allestimento dell'opera nel riaperto bel teatro di questa città.

INDICE DEI NOMI

A
Ábrányi, Emil 93, 231, 236n
Adami, G. 346n
Alagna, Roberto 77, 78, 311
Albanese, Gabriella 210n
Aleksandrov, Anatolij 110n, 130n
Alessandro III (zar) 112n
Alexander, George 93n, 94, 113
Alfano, Franco 72n, 216-318
Alighieri, Jacopo 239, 246-247
Allasia, Clara 217n
Allegri, Luigi 314n
Alma-Tadema, Lawrence 335
Andreoli, Annamaria 192n, 193n, 211n, 218n, 219n, 221n, 222n, 225n, 348n
Andruson, Leonid 113n
Andruson, Vladimir 113n
Anselmi, Gian Mario 210n
Antolini, Bianca Maria 336n
Antonelli, Roberto 210n, 228n
Apetjan, Zaruja 127n, 131n
Appignani, Adelaide 107
Aragona, Livio 300n
Arena, Maurizio 301, 311, 312, 356n
Arenskij, Anton Stepanovič 128n
Armiliato, Fabio 74
Armiliato, Marco 301, 312
Artifoni, Enrico 217n
Arvale, Donatella 336
Asaf'ev, Boris 110n, 130n
Avalle, D'Arco Silvio 210n
Azzetta, Luca 226n

B
Baccetti, Andrea 346
Baia Curioni, Stefano 349n
Baker, T. 170n
Balakirev, Milij 110, 110n, 147
Baldassarri, Guido 38n
Baldasso, Walter 358n
Balestra, Patrizia 226n
Ballardini, Bruno 8
Bannino da Polenta 253n
Barbi, Alice 336, 336n
Barbi, Michele 179, 179n
Barbier, Jules 92n, 157, 234, 236n, 239, 251, 251n
Barbina, Alfredo 176n, 185n
Barison, Cesare 93
Barolini, Teodolinda 43, 43n, 246n
Basile, Arturo 310
Bassi, Giuseppe 158
Bassi, Maria 158
Basso, Alberto 152n, 355, 355n
Battagli, Marco 246, 246n
Battaglia Ricci, Lucia 222n
Bazzani, Nino 72n
Bazzini, Antonio 231, 236n, 336n, 362
Becker, Heinz 40n
Beckett, Samuel 314n
Bédier, Joseph 214, 214n
Beethoven, Ludwig van 165, 166
Begali, Ottorino 356n
Bellacchi, Luigi 183n
Bellaigue, Camille 173
Bellini, Bernardo 90n, 222n, 236n
Bellini, Vincenzo 141, 215, 234n
Bello, Franco 189, 189n
Benelli, Sem 314n, 335
Berenson, Bernard 252
Bergson, Henri 108, 309
Berio di Salsa, Francesco Maria 178, 179n
Bernhardt, Sarah 94-95n, 97, 232n, 347
Béroul 212, 223, 228n
Berrini, Nino 236n, 238n
Bersezio, Vittorio 315
Bertazzoli, Raffaella 211n
Bertensson, Sergei 128n
Bertini, Francesca 93n
Bertolazzi, Carlo 315
Bertolone, Paola 346n
Bertolucci Pizzorusso, Valeria 210n, 222n
Bevilacqua, Lino 72n
Biagi, Guido 195
Biagi Ravenni, Gabriella 216n
Bianconi, Lorenzo 217n
Biggi, Maria Ida 345, 346n, 356n, 362
Biondi, Marino 191, 196n, 362
Bizet, Georges 116, 128n, 165
Blackton, James Stuart 93, 232, 232n

Bleichman, Jurij 111n
Bloch, Grigorij 135n
Boccaccio, Giovanni 74, 84, 95, 113, 113n, 175, 177-179, 182, 184, 187n, 195, 210-211, 218n, 222n, 225-226n, 235, 239, 242, 242n, 245-248, 251, 252, 257, 259
Bodmer, Johann Jakob 211
Boito, Arrigo 20, 151-152n, 155-157n, 160-162n, 164, 166-168, 172, 173, 217, 217n, 248n, 253-254, 258-259, 334-335, 342, 359
Boker, George Henry 94, 94n, 231, 232n, 236n
Bonaventura, Arnaldo 84, 172
Bonomi, Emanuele 93n, 109, 362
Bononi, Paolo Mirko 28
Borgatta, Emanuele 90, 236n
Borghetti, Vincenzo 230n
Borio, Gianmario 344n
Bortolotto, Mario 357n
Boscolo, Franco 356n
Bossaglia, Rossana 346n
Bottesini, Giovanni 166, 167
Botticelli, Sandro 354
Bouilhet, Louis 75
Bousquet, Emmanuelle 71
Bovio, Libero 315
Brahms, Johannes 336n, 337
Braida, Antonella 95n, 210n
Branca, Vittore 178n
Braschi, Graziano 197
Brault, Gerald J. 212n
Brockhaus, Friedrich Arnold 176n
Bronfen, Elisabeth 249n
Brown, David 138n, 142n, 144n, 146n, 147
Brumana, Annamaria 151n, 154n, 156n, 159, 159n, 168n
Brunelli, Gianni 356n
Brunetti, Giuseppina 210n, 222n
Bruschi, Angelo 195
Bucci, Moreno 346n
Buccio, Daniele 173n
Buonarroti, Berlinghiero 197
Burgess, Glyn S. 212n
Burne-Jones, Edward 354
Burton, Deborah 216n
Busby, Keith 210n, 211n
Buscaroli, Piero 38n
Buschinger, Danielle 211-212n, 214n, 224n
Busnelli, Marinella 217n
Bustron, Florio 222n
Byron, George Gordon 110n, 181n

C

Cagnoli, Bruno 39n, 58n, 61n, 66n, 71n, 261n, 262n, 264, 265, 267n, 282n
Cagnoni, Antonio 106n, 236n
Čajkovskij, Modest Il'ič 109, 110n, 114, 114n, 128-130, 138
Čajkovskij, Pëtr Il'ič 109-112, 114, 114n, 122, 127, 130n, 134-135n, 137-149, 209
Calè, Luisa 95n, 210n
Calin, William 113n
Callas, Maria 300
Cammarano, Salvatore 91
Campanini, Cleofonte 153n
Campora, Giuseppe 310
Canettieri, Paolo 228n
Caniglia, Maria 310
Cantelmo, Claudio 186
Cantinelli, Pietro 222n
Cao, Hélène 216n
Cappellano, Andrea 255
Cappelli, Carlo Alberto 357
Capuana, Franco 311
Caramba (*vedi* Luigi Sapelli)
Carducci, Giosuè, 40, 40n, 156, 191, 196, 219
Carlini, Paolo 231, 236n
Carnini, Daniele 261, 261n, 330, 363
Caroccia, Antonio 336n
Carrai, Silvio 210n
Carré, Michel 92n, 157, 234, 236n, 239, 251, 251n
Caruth, Cathy 238n
Casella 359
Casella, Alfredo 67, 313, 314, 317, 318, 330, 331, 343, 344n
Casetti, Vittorio 22
Casini, Claudio 130n
Casini, Tommaso 195
Casoretti, Girolamo 218
Castoldi, Massimo 175, 362
Cavalcanti, Guido 175, 179, 179n, 359
Cavalieri, Lina 22, 22n, 360
Cecchi, Alessandro 344n
Celestino V (Pietro Angelerio/Pietro da Morrone) 240n
Cella, Sergio 172n
Cesareo, Giovanni Alfredo 175-177n, 185-186n, 188, 188n, 362, 231
Cesari, Francesco 137, 362
Cescotti, Diego 6, 15, 17, 19n, 210, 261n, 263, 263n, 265n, 267n-270, 281n, 361, 363
Chafe, Eric 213n

Chateaubriand, François-René de 175, 180, 180n, 181
Chaucer, Geoffrey 238n
Chaudonneret, Marie-Claude 180n
Chiabrera, Gabriello 342
Chiesa, Damiano 72n
Chiesa, Renato 5, 19n, 23, 24n, 30n, 36, 36n, 61, 61n, 72b, 226n, 230, 230n, 309n, 318-319, 343n
Chrétien de Troyes 223
Ciccotti, Eusebio 260n
Cigna, Gina 29
Cigni, Fabrizio 209, 211n, 224n, 362
Cilea, Francesco 168
Ciliberti, Galliano 151n, 154n, 157n, 162n, 165n
Cima, Vittoria 20
Cioni, Renato 311
Clausetti, Carlo 307, 307n
Cleopatra 173, 240
Closson, Ernest 72
Colautti, Arturo 163-164n, 168-169n, 171-173n
Coletti, Carlo 163
Comanducci, Agostino Mario 346n
Cometta, Sandro 74, 74n
Comisso, Irene 6
Confidati, Luigi 84n
Conterno, Chiara 238n
Cooper, Richard 210n
Coquelin, Benoît-Constant (Aîné) 347
Corbellari, Alain 214n
Corradi, Gianpaolo 356n
Corsi, Mario 345
Cortot, Alfred 98n
Cossa, Pietro 157, 157n, 167
Coupin de La Couperie, Philippe Marie 254n
Crawford, Francis Marion 83, 85, 94-97n, 107, 184n, 231, 236n, 239
Crépin, André 214n
Crescini, Vincenzo 225, 225n
Crespi Morbio, Vittoria 346n
Cresti, Carlo 346n
Crivelli, Taddeo 354
Croce, Benedetto 334, 342
Croce, Giovanni 336
Culler, Jonathan 245n
Cura, José 73

D

D'Amico, Fedele 36, 40, 318, 318n
d'Angelo, Emanuele 166n
D'Arcais, Francesco 153n, 165n
D'Ancona, Alessandro 222n
D'Annunzio, Gabriele 20-24n, 27, 30, 30n, 35, 37-40, 44, 50n, 55, 57n, 59, 61-63, 71, 74, 75, 77-80, 85, 108, 151, 153, 172, 173, 175, 184-186n, 191-193n, 195, 196, 209-211n, 217-222n, 224-227, 229-233n, 237, 248-250, 252-262, 265-266, 269-271, 279n, 280n, 282, 286, 297, 303n, 313-315, 317, 319n, 327, 331, 333-342, 345-348n, 349n, 351-352n, 353-357, 357n, 359-363
D'Arese, G. 20n
D'Atri, Nicola 21, 22, 22n, 25, 26n, 31, 31n, 56, 266, 298n, 301, 301n, 307
D'Ormeville, Carlo 165n
Dabbani, Carlo 232n
Dahlhaus, Carl 40, 40n, 145, 145n
Dal Basso, Glauco 93n
Dalla Rizza, Gilda 28
Dallapiazza, Michael 224n
Damerini, Adelmo 155n
Dante Alighieri 57n, 74, 79, 83n-85n, 92n, 93n, 95, 107, 109, 111, 113n, 129n, 130, 135, 137, 138, 142-144, 170-173, 175-179n, 181-183, 188, 189, 191-196, 209n-211, 219-226n, 228n, 229, 231, 232n, 235-237n, 239-249, 251-252n, 255-257, 259, 335, 355, 359, 362
Darcy, Warren 275, 275n
Dargomyžskij, Aleksandr Sergeevič 128n
Darra, Daniele 238n
Davanzati, Chiaro 222n
de Angelis, Alberto 345n, 348n
de Benedetti, Aldo 232n
De Carolis, Adolfo 345-346n, 219
de Falla, Manuel 97
De Michelis, Cesare Giuseppe 109n
De Rensis, Raffaello 18n,
De Rienzo, Giorgio 181n
De Sanctis, Francesco 84n
Debussy, Claude 36, 98, 214, 216, 317, 348, 364
Del Duca, Guido 195
Del Lungo, Isidoro 184, 185n
Del Monaco, Giancarlo 77-79
Del Monaco, Mario 311
Delcorno Branca, Daniela 210n
Delibes, Léo 168
della Bella, Paolo 197
Delogu, Maria 130n
Depanis, Giuseppe 298
Deslandes, Madeleine baronessa (*pseud*. Ossit) 341n

Dessì, Daniela 74
Di Credico, Oslavio 356n
Di Fonzo, Claudia 178n
Di Giorgio, Michela 319n
Di Iasio, Valeria 38n
Di Marzio, Cornelio 346n
Di Paola, Gabriella 219n
Dickens, Charles 6
Diderot, Denis 314n,
Dolmetsch, Arnold 341, 341n
Domingo, Placido 76, 311
Donadoni, Eugenio 176n
Dondel, Edouard 346
Donizetti, Gaetano 234n
Doré, Gustave 137-139, 143, 231
Dujardin, Edouard 214
Duse, Eleonora 94, 186, 186n, 191-196, 219-220n, 232, 232n, 249n, 252, 253n, 315, 334, 341n, 345-347, 352, 354-355

E
Eckermann, Johann Peter 176, 176n
Eco, Umberto 75
Eisner, Manuel 243n
Emanuel, Giovanni 347
Erll, Astrid 237n
Ermolenko-Južina, Natal'ja 132n
Esbeer, Lina 129n

F
Fabbri, Edoardo 87n, 246n
Faccio, Franco 157, 157n, 299
Falena, Ugo 232n
Fanan, Giorgio 299n
Fano, Guido Alberto 336-339
Fano, Vitale 338, 338n
Farina, Ferruccio 83n
Farinelli, Giuseppe 237, 237n
Fascilla, Roberto 356n
Faucon, Jean Claude 212n
Ferrand, Françoise 212, 212n
Ferrario, Carlo 346, 348
Ferrario, Vincenzo 182n
Ferraris, Maria Pia 262n
Ferraro, Marzia 356n
Ferretti, Fiorella 216n
Ferri, Carla 221n
Figner, Medea 112
Figner, Nikolaj 112, 112n
Filippi, Filippo 156, 156n, 163, 163n
Flamini, Francesco 195
Flaubert, Gustave 168
Flory, Claude R. 237n
Foglizzo, Gloria 356n
Folena, Ugo 93n
Folgòre da San Gimignano (*pseud*. di Giacomo di Michele) 222n
Follen, Adolf Ludwig 211n
Foote, Arthur 231, 236n
Fortis, Leone 162, 162n
Fortunato, Federica 6, 83, 362
Fortuny, Mariano 216n, 219-220n, 346n, 347, 354
Forzano, Giovacchino 347
Foscolo, Ugo 181
Fournier-Gorre, Giuseppe 236n
Francesca da Polenta 177, 244n, 246, 253, 261, 261n
Francesco da Barberino 195, 222n
Franchetti, Alberto 165
Franchini, Giovanni 90
Frank, Ernst 92n, 236n
Freud, Sigmund 145-146
Furness, Raymond 214, 214n

G
Gallignani, Giuseppe 339n
Gallina, Giacinto 347
Gallmetzer, Luisa 356n
Galvani, Luigi 238n
Gardano, Antonio 338
Garibaldi, Giuseppe 154n
Gasparon, Massimo 73
Gatti, Dino 358n
Gatti, Guglielmo 221n
Gaunt, Simon 228n
Gautier, Théophile 157
Gavazzeni, Gianandrea 221n, 300, 311
Gencer, Leyla 311
Generali, Pietro 106n, 236n
Gentile da Fabriano 354
Ghiglione, Marco 93n
Ghislanzoni, Antonio 84n, 106n, 236n, 254
Giacosa, Giuseppe 315
Giambertoni, Cinzia 346n, 348n
Giamboni, Bono 222n
Gianferrari, Vincenzo 58
Gianturco, Carolyn 216n
Gibellini, Cecilia 211n
Gier, Albert 236n
Gilson, Paul 72
Giordani, Marcello 312
Giordano, Lodovico 170
Giordano, Umberto 72n, 168, 170, 335, 336
Giovannini, Giovanni 72n
Girardi, Michele 273

Giuranna, Barbara 333
Gobbi, Pietro 181n
Goethe, Johann Wolfgang 156, 176, 176n
Goetz, Hermann 92n, 236n
Gogol', Nikolaj Vasil'evič 109
Gordon Craig, Edward 76n
Gossett, Philip 299, 299n
Gottfried von Strassburg 211, 212n
Gottsched, Johann Christoph 211
Gounod, Charles 156, 156n
Gozzoli, Benozzo 354
Graf, Arturo 217, 217n
Granatella, Laura 192n
Graziani-Walter, Carlo 85
Grella, Bruno 356n
Grimbert, Joam Tasker 214n
Groos, Arthur 275n
Gualerzi, Giorgio 36, 61, 61n, 67n
Guarnieri, Antonio 29n, 300n, 310
Guarnieri Corazzol, Adriana 93n, 151, 216, 216n, 233, 233n, 252n, 362
Gubbini, Gaia 210n
Guerra, Domenico 242n
Guglielminetti, Marziano 217n
Guglielminotti, Luigi 222n
Gui, Vittorio 152, 152n
Guido [Seborga] 58
Guido da Polenta 246, 253
Guido Novello da Polenta 246n
Guiot, Lorenza 217n
Gutchejl' 129, 129n

H
Hagen, Friedrich von 212
Hasty, Will 212n
Havely, Nick 251n
Heine, Heinrich 156, 170, 170n
Hepokoski, James 275, 275n
Hérelle, Georges 225n
Hermet, Augusto 196, 196n
Heyse, Paul 236n
Hoffman, Donald L. 232n, 233n
Holtmeier, Aida Abou Samra 214-215
Hugo, Victor 160
Hunt, James Henry Leigh 85, 86, 239, 246, 248-249n, 251-252, 254, 257, 257n
Hutton, Edward 252

I
Iannarelli, Alessandra 38n
Iannucci, Amilcare 93n
Illica, Luigi 314, 334, 335
Immermann, Karl 211
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 90n, 142, 142n, 254
Isgrò, Giovanni 346n
Isotta, Paolo 38n
Ivanovna, Antonina 138

J
Jacopo da Lentini 35, 57
Jacopone da Todi 219
Jakovlev, Leonid 112
Jakovlev, Vasilij 135n
Jarves (maestro dei cassoni) 354
Jasser, Iosif 131n
Jastrebcev, Vasilij 135n
Joël, Nicolas 80
Jung, Ute 38, 38n

K
Kabaivanska, Raina 73, 311, 357-358n
Kaškin, Nikolaj 110n
Keats, John 86, 236n
Kennedy, Elspeth 224n, 228n
Kerman, Joseph 275, 275n
Kindeman, William 275n
Kjui, César 141
Kleinhenz, Christopher 210n
Klenau, Paul van 236n
Korabel'nikova, Ljudmila 135n
Koreščenko, Arsenij Nikolaevič 128n
Krauss, Alfredo 357
Kretschmann, Tabea 232n
Kutateladze, Larissa 112n

L
La Salvia, Adrian 236n
LaCapra, Dominick 238n
Lamoureux, Charles 214
Lanci, Antonio 242n
Landolfi, Annalisa 210n
Lanfranchi, Marco 73
Langston, Brett 111n
Lansing, Richard 83n
Lanza Tomasi, Gioacchino 343
Laroche, German 111
Lawrence, Dan H. 154n
Lazotti, Barbara 93n
Legrenzi, Giovanni 253
Leonardi, Lino 22n, 37, 72, 75, 230, 266, 269
Leoncavallo, Ruggero 35, 217n, 333, 335
Leoni, Franco 20, 83, 85, 92, 96-98, 112, 113n, 231, 236n
Levine, James 301, 311

Levine, Peter 232n, 244n, 249n
Leyda, Jay 128n
Libby, Dennis 154n
Lingg, Hermann 211n
Liszt, Franz 135, 154n, 160, 299, 336, 362
Lonardi, Gilberto 182n
Longarelli, Momo 31n
Lonzi, Carla 346n
Lorenzini, Niva 218n
Lorenzo de' Medici 35
Lualdi, Adriano 154n, 165, 165n, 221n
Lucca, Giovanna 298
Lucca, Giuseppina 153n
Luisi, Fabio 90n
Lumbroso, Erik 157-158n
Lyotard, Jean-François 235, 235n

M

Maddox, Donald 224n
Maeder, Costantino 231, 258n, 260n, 362
Maehder, Jürgen 213n, 216n, 217n
Maeterlinck, Maurice 20, 216
Maffei, Andrea 156
Maffei, Tiziana 346n
Magherini, Rossella 151n, 156n, 161n, 163n
Maglioni, Gioacchino 236n
Mahler, Gustav 80, 275n
Maione, Paologiovanni 336n
Malatesta (famiglia) 178, 249, 348
Malatesta, Giovanni 246, 247, 253
Malatesta, Paolo 246
Malipiero, Gian Francesco 58, 58n, 67, 313-315, 317, 318, 327-330, 343
Mallach, Alan 38, 38n
Mallarmé, Stéphane 153, 222n
Mamontov, Savva 128
Mancinelli, Luigi 20, 57n, 93, 151-159n, 161n-163n, 165-173n, 210n, 231, 236n
Mandelli, Alfredo 300, 300n
Manfrè, Loretta 356n
Mangeot, Auguste 98
Mangeot, Edouard 98n
Mangin, H. 72, 72n
Mann, Thomas 38n, 217, 217n
Mantovani, Paolo 162, 162n
Manzoni, Alessandro 182, 182n
Marais, Mario 93, 232n
Maramotti, Andrea 162n
Marchello-Nizia, Christiane 214n
Marchetti, Enrichetta 193n
Marchiando Pacchiola, Mario 346n
Marchini, Simona 356n
Marchionni, Carlotta 87, 181
Margherita di Savoia 341n
Mariani, Angelo 153n, 154n, 299
Mariani, Antonio 151n, 157n, 171n
Mariani, Renato 155, 155n, 161, 161n, 169n
Mariani, Valerio 346n, 350, 351n
Mariano, Emilio 21n, 23, 221n, 226n, 230n, 265n
Marie de France (Marie de Champagne) 212, 218, 223, 224
Maroncelli, Piero 181, 181n
Martucci, Giuseppe 317, 336n
Marzani, Pierino 72n
Mascagni, Pietro 32, 35, 36, 38, 55n, 58, 59, 61, 61n, 67, 98, 155n, 222, 317, 318, 326-328, 330, 333, 336, 343, 361, 363
Masolino da Panicale 354
Massé, Victor 157
Massenet, Jules 356
Materazzo, Raffaele 232n
Matlaw, Myron 94n
Matsumoto, Naomi 213n
Matteini, Nevio 178n, 209n, 356n
Matteuzzi, William 311
Maupassant, Guy 252
McCallum, Robyn 235n
Meck, Nadežda von 111n
Meliga, Walter 217n
Melis, Carmen 28
Melotti, Franco 309
Ménard, Philippe 212n
Mendelssohn, Felix 156, 156n, 166
Mercadante, Saverio 90, 106, 209, 231, 236n
Mérimée, Prosper 172, 12n
Messinis, Mario 358n
Meyerbeer, Giacomo 131n
Micha, Alexandre 224n
Michel, Francisque 211, 211n
Mickièwicz, Adam 147
Minaev, Dmitrij 138
Mingardi 72n
Minnucci, Franca 193n
Mirandola, Corrado 356n
Monaci, Ernesto 195
Montemezzi, Italo 38
Monteverdi, Claudio 336
Moreau, Gustave 157
Moretti, Giampiero 344n
Morichini, Vincenzo 348
Morlacchi, Francesco 236n
Morselli, Ercole Luigi 314n
Mucha, Alfons 335
Müller, Ulrich 40n, 214, 214n
Muraro, Maria Teresa 347n

Musorgskij, Modest Petrovič 128
Musset, Alfred de 156, 158, 158n
Mustafà, Domenico 336
Muzio, Claudia 28

N
Nápravník, Eduard 93, 109, 112-118, 126, 128n, 134-136, 236n
Nápravník, Vladimir 114
Nardi, Piero 166, 166n
Nerbini, Giuseppe 189, 189n
Neruda, Jan 231
Netrebko, Anna 300
New Trolls 236
Neždanova, Antonina Vasil'evna 132n
Nicolini, Fabrizio 230n
Nicolodi, Fiamma 36, 36n
Nietzsche, Friedrich 38, 173, 216, 362
Nomellini, Plinio 335
Nordal, Eugène 236n
Novati, Francesco 195, 219, 219n, 222n
Novelli, Ermete 347
Nünning, Ansgar 237n
Nuvoli, Giovanna 232n

O
Odorico, Paolo 228n
Olivero, Magda 33, 311
Orefice, Giacomo 152n
Oren, Daniel 311, 357
Orlova, Alexandra 138n, 147n
Orselli, Cesare 19n, 36, 36n, 57n, 314n
Orsini, Alessandro 339n
Ossovskij, Aleksandr 135n
Ostasio da Polenta 253n

P
Paccagnini, Ermanno 193n
Padoan, Giorgio 178n
Palanti, Giuseppe 76, 335
Palazzeschi, Aldo 196
Paleček, Josef 113, 115n, 116n
Paleček, O. O. 115n, 116n
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 336
Panagl, Oswald 40n
Paolella, Alfonso 176n
Paolo Uccello 354
Pappalardo, Salvatore 236n
Paratore, Ettore 38n
Parcitati 249
Parente, Alfredo 66, 67n
Parisotti, Alessandro 336
Pascoli, Giovanni 20, 31, 334
Pasero, Nicola 228n
Pasquazi, Silvio 176n
Passerini, G. L. 195n
Patrizi, Paolo
Pecci, P. 38n
Pecci, Riccardo 216n, 230n, 261, 261n, 275n, 330, 363
Pedrotti, Carlo 298, 299, 299n
Pellico, Silvio 83-87, 89-91, 96, 106n-108, 172, 175, 181-186, 209, 220, 231, 236n, 246, 248-250, 254, 257, 257n, 259, 355
Pelloni, Gabriella 238n
Perelli, Edoardo (*pseud*. Edwart) 339n
Peretti, Paolo 83n
Perrault, Charles 238n
Pestalozza, Luigi 309n
Pestelli, Giorgio 152n, 217n
Petrarca, Francesco 177, 210n, 215, 238n
Petrolini, Ettore 252n
Petrolli, Alberto 262n-264n, 266-267
Pezzini, Isabella 260n
Phillips, Stephen 93, 93n, 95, 109, 113, 113n, 115-117, 125, 231
Pia de' Tolomei 236n, 240n
Piamonte, Guido 358n
Picard, Timothée 214n
Piccardi, Carlo 155n
Piccinelli, Nino 18
Piccini, Giulio (*pseud*. Jarro) 246n
Picone, Michelangelo 226n
Pieracci, Vincenzo 236n, 249n
Pierné, Gabriel 95
Piero della Francesca 354
Pietrobon, Ester 38n
Pilati, Mario 336
Pinto, Raffaele 228n
Pirandello, Luigi 175-177n, 181, 185-186n, 188, 188n, 231
Pisanello (Antonio di Puccio Pisano) 354
Piva, Marika 238n
Pizzetti, Ildebrando 230n, 233, 318
Pizzi Gian Luigi 90n
Pizzini, Tancredi 22n, 25, 26, 26n, 31, 31n, 72n, 298n
Placella, Vincenzo 176n
Platania, Pietro 336
Platen, August von 211
Pobbe, Marcella 310
Pola, Paolo 106n, 236n, 249n, 254, 257
Polenta, da (famiglia) 178, 234, 245, 249, 348
Polidori, Filippo Luigi 222n
Poliziano, Angelo 35, 40n

Ponchielli, Amilcare 84
Ponomarëv, Evgenij 113, 115-116n
Pontari, Paolo 210n
Poppi, Claudio 180n
Poznansky, Alexander 110n
Praga, Marco 315
Prandelli, Giacinto 310
Prandoni, Marco 238n
Praz, Mario 221n, 222n
Preobraženskaja, Ol'ga 135n
Previati, Gaetano 355, 356n
Primoli, *conte* Giuseppe Napoleone 341n
Procaccioli, Paolo 113n
Proust, Marcel 81
Provaglio, Epaminonda (*pseud*. Nullo Amato) 231
Puccini, Giacomo 11, 20, 26, 38n, 58, 59, 72, 84n, 97, 98, 160, 216, 216n, 273n, 275n, 313, 315-318, 321, 328, 332, 333, 335, 361
Punzi, Arianna 210n, 228n
Puškin, Aleksandr Sergeevič 109, 147
Putignano, Letizia 85, 209n,

Q
Quilici, Massimiliano 236n

R
Rachmaninov, Sergej Vasil'evič 109, 126-129n, 131n-132n, 136, 149, 209, 231, 236n,
Racine, Jean 87
Raffaello Sanzio 27, 354
Raimondi, Gianni 300
Raisa, Rosa 28
Rajna, Pio 225
Rakowska, Elena 28
Ranous, Williams 93n
Rapisardi, Mario 85
Rasera, Fabrizio, 8
Rasi, Luigi 346, 346n
Rasse, François 72
Ravel, Maurice 97
Re, Lucia 232
Reese, Gustav 339, 342
Regosa, Maurizio 232n
Renier, Rodolfo 195
Renzi, Lorenzo 210n
Renzi, Matteo 191n, 210n
Respighi, Ottorino 318
Reyer, Ernest 168
Rezzadore, Giuliana 356n
Ricci, Corrado 162, 162n, 191, 194, 195, 219
Riccitelli, Primo 93, 236n
Ricordi (editori/Archivio) 9, 13, 80, 158, 166-167n, 170, 262n-264, 268, 297, 298, 300, 310, 312, 318, 319n, 333, 339n, 347-349, 353, 354
Ricordi, Giulio 156, 157n, 167
Ricordi, Tito 20, 21, 32, 55, 55n, 72n, 107, 194, 209, 226, 226n, 229, 231-232n, 252-253, 255-264n, 267, 271, 279n, 280n, 282n, 297, 315, 334, 347-350, 351n, 352-356
Riegel, Kenneth 30
Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič 128n, 135, 135n
Ristori, Adelaide 87, 220
Rodin, Auguste 231
Roeber, Friedrich 211n
Rolland, Romain 341n
Romani, Fedele 237, 237n
Romani, Felice 84, 90-91n, 106n, 107, 156, 156n, 209, 228, 231, 236n-237n, 249-250, 254, 257
Roncaglia, Gino 155n
Ronconi, Luca 346
Roser, Max 243n
Rossellini, Renzo 23, 23n
Rossetti, Dante Gabriele 73, 354, 356, 356n
Rossi, Luciano 228n
Rossi Lemeni, Nicola 300
Rossini, Gioachino 141, 178, 234n, 236n
Rougemont, Denis de 215
Rovescalli, Antonio 346-347n, 349-353, 355
Rubinštejn, Nikolaj Grigorevič 110n
Rückert, Friedrich 211
Rusticien de Pise 225n
Ruud, Jay 246n

S
Sacchetti, Franco 195, 222n
Sadie, Stanley 154n
Said, Edward W. 244n
Saint-Saëns, Camille 128n
Salimbene de Adam 222n
Šaljapin, Fëdor Ivanovič 128, 129, 132
Salvetti, Guido 8, 15, 57n, 85n, 152, 152n, 170n, 172n, 209n, 210n, 361
Salvini, Antonio Maria 246n
Samaritani, Pierluigi 345, 356-358n
Sandrini, Giuseppe 182n
Sandron, Remo 176, 176n, 183n
Santangelo, Giorgio 176n
Santi, Piero 41, 41n
Santuari, Emilio 72n

Sapegno, Natalino 242, 242n
Sapelli, Luigi (*pseud*. Caramba) 205, 345-347n, 349, 353-355
Sasso, Gennaro 179n
Satina, Natalja Aleksandrovna 128
Scarpelli, Tancredi 189n
Scavizzi, Lina 28
Scheffer, Ary 90n, 231
Schenck, David P. 212n
Schenck, Mary Jane 212n
Schiavi, Felice 356n
Schiller, Friedrich 156
Schino, Mirella 220n
Schlegel, Wilhelm 211
Schoffman, Nachum 217n
Schönberg, Arnold 52
Schopenhauer, Arthur 212, 275n
Schreker, Franz 30
Schubert, Franz 156, 156n
Schumann, Robert 156, 156n
Schwob, Marcel 95, 95n, 97n, 236n
Scontrino, Antonio 57n, 210n, 219, 220n, 337-339, 341
Scott, Walter 212
Scotto, Renata 76, 211
Scribe, Eugène 19
Seller, Francesca 336n
Serov, Aleksandr Nikolaevič 128n
Serpa, Franco 213, 213n
Setaccioli, Giacomo 335-337
Sgambati, Giovanni 336, 336n
Shakespeare, William 113, 138, 196
Shaw, George Bernard 154n, 165, 165n
Shelley, Percy Bysshe 165n, 170, 222n, 251n
Shippey, Tom 113n
Silvestri, Luciano 152, 152n, 156n
Simionato, Giulietta 300
Skinner, Otis 94, 94n
Skrjabin, Alexandr Nikolaevič 52
Slavina, Maria 112
Smareglia, Riccardo 152, 152n
Sofocle 113
Solazzi, Ugo 298, 319n
Sommer, Heinrich Oskar 223n, 225n
Sonzogno, Lorenzo 168, 169
Sonzogno, Riccardo 72n
Sovilla, Floriana 356n
Spellanzon, Silvia 181n
Spiewok, Wolfgang 214n
Squarciapino, Franca 73
Squillacioti, Paolo 226n
Staffa, Giuseppe 236n
Stasov, Vladimir 110
Stendahl (Marie-Henri Beyle) 87
Stephens, John 235, 235n
Stoddard, Lorrimer 94
Storchio, Rosina 264, 264n
Stradella, Alessandro 336
Strauss, Richard 36, 74, 166, 216, 357
Stravinskij, Igor' Fëdorovič 52, 141, 331
Strepponi, Feliciano (Feliciano) 84, 90, 231, 236n
Stroppa, Pietro 348-350
Stussi, Alfredo 222n
Summer, Luca 216n
Svicher, Raffaello 85
Swinburne, Algernon 222n
Syer, Katherine R. 275n
Szondi, Peter 316, 316n

T

Tagliavini, Ferruccio 311
Tagliavini, Franco 356n
Tamburini, Giuseppe 90, 156, 156n, 231, 236n,
Taneev, Sergej Ivanovič 110n, 134-135n, 140, 147
Tani 346
Targa, Marco 35, 275n, 362
Tarquini Zandonai, Tarquinia 19, 22n, 25-26, 28, 229, 264, 268, 271, 280
Tassoni, Alessandro 180
Taylor, Robert A. 212n
Tebaldini, Giovanni 336
Tedeschi, Achille (*pseud*. Leporello) 192
Tenneroni, Annibale 219
Testi, Flavio 98n
Thomas, Ambroise 251n
Thomas of Britain 212, 214, 214n, 218, 223, 227n, 228, 234
Thovez, Enrico 217n
Tiella, Marco 56
Tilgher, Adriano 314n
Tinazzi, Noël 78
Tintori, Giampiero 217n
Todeschi, Carlo 29n
Tomasi, Franco 38n
Tommaseo, Niccolò
Tommasini, Vincenzo 335
Torelli, Achille 315
Torraca, Francesco 195, 225, 225n
Torrefranca, Fausto 26, 27
Torrespini, Morello 93n
Torriani , Eugenio 90n
Toscanini, Arturo 19, 153n, 154, 165, 169n
Tosini, Gioacchino 156n

Tournier, Jacques 235, 235n
Toynbee, Paget Jackson 225, 225n
Tramezzino, Michele 225, 225n
Tranquilli, Vittorio 31n
Travi, Ernesto 219n, 222n
Tressan, Louis Elisabeth de 211
Turco, Giovanni 176n
Turnaturi, Gabriella 319n
Turner, Florence 93n
Turner, Mark 255n
Twain, Mark 252

U
Utz, Richard 113n
Uvietta, Marco 10, 261n

V
Vaccaj, Nicola 90n
Valentini, Valentina 346n
Vara, Matteo 179n
Vasina, Augusto 210n
Vassileva, Svetla 77, 311
Vaucaire, Maurice 72
Veneziani, Vittore 158
Venturi, Lionello 335
Verdi, Giuseppe 9, 213n, 229, 234n, 311, 313
Verga, Giovanni 248n, 256, 347
Verstovskij, Aleksej Nikolaevič 128n
Viale Ferrero, Mercedes 354, 355n
Villani, Giovanni 195, 222n
Virgilio, Publio V. Marone 84, 92n, 130, 142, 240-242, 251
Vix, Geneviève 97
Volpe, Mario 232n
Vsevoložskij, Ivan Aleksandrovič 112n

W
Wagner, Richard 38-40n, 42, 44, 44n, 48, 54, 60, 77, 109, 111, 135, 138, 140-141, 151, 153-154n, 160-162, 164-167, 209, 211-217n, 220, 275n, 281, 298, 342
Wapnewski¸ Peter 213, 213n, 214
Waterhouse, John William 354
Wearing, John Peter 113n
Weilen, Joseph von 211n
Weingartner, Felix 154n
Wesendonck, Mathilde 213
Westbroeck, Eva-Maria 312
Westerhout, Niccolò von 172, 172n
Wharton, Edith 117n
Wieck Schumann, Clara 336n
Wieland, Christoph Martin 211
Wildenbruch, Ernst von 231
Wittmann, Michael 362
Wolf-Ferrari, Ermanno 336
Workman, Leslie J. 113n
Wyzewa, Téodor de 214

Y
Yriarte, Charles 219n

Z
Zambrini, Francesco 222n, 225, 225n
Zanardini, Angelo 161n, 162, 165b
Zandonai, Luigi 72n
Zandonai, Riccardo 7-14, 17-32, 34-37, 39-48, 50-65, 67-69, 71-72n, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 83-85, 93, 107, 108, 194, 209-210n, 216, 216n, 222n, 226n, 229-233, 252, 252n, 255, 257, 259-273, 275-282n, 298, 300n-301n, 305, 307, 309, 309n, 312-319n, 322-326, 328-336, 338, 339, 341-345, 347-350, 352-355, 357, 358n, 359-364
Zanetti, Giorgio 192n, 193n, 211n, 221n, 348n
Ždanov, Vladimir Ivanovič 111n
Žegin, Nikolaj Timofeevič 111n
Zemlinsky, Alexander von 30
Zendrini, Bernardino 156
Zignani, Alessandro 84, 85n, 90n,
Ziliani, Alessandro 29, 29n
Ziliotto, Baccio 301n
Ziloti, Alexandr Il'ič 129n
Zingarelli, Giuseppe 225
Zink, Michael 224n
Zola, Emile 316
Zunshine, Lisa 244n
Zvancev, Konstantin Ivanovič 110, 110n, 137

INDICE

Introduzione ..... pag. 11

Diego Cescotti: Divagazioni attorno a una ghirlanda di violette.. » 17

Marco Targa: Convergenze stilistiche nella *Francesca da Rimini* » 35

Emmanuelle Bousquet: Dévoiler *Francesca da Rimini* à travers ses mises-en-scène ..... » 71

Federica Fortunato: *Francesca da Rimini* di Franco Leoni. Coincidenze di un arco storico ..... » 83

Emanuele Bonomi: Epigonismo čajkovskijano e risonanze wagneriane. Le *Francesche* di Nápravník e Rachmaninov ... » 109

Francesco Cesari: Come Francesca sedusse Čajkovskij ..... » 137

Adriana Guarnieri Corazzol: L'atto unico *Paolo e Francesca* nell'esperienza di Luigi Mancinelli ..... » 151

Massimo Castoldi: «Teco, dovunque... eternamente... eternamente... tua». Riflessioni sul mito di Francesca da Rimini nella letteratura italiana ..... » 175

Marino Biondi: Stilnovismo dannunziano e riscritture dantesche » 191

Fabrizio Cigni: La *Francesca* e il tristanismo tra Otto e Novecento » 209

Costantino Maeder: Francesca da Rimini da Dante a Zandonai. Alcune osservazioni su una metanarrazione ottocentesca .... » 231

Daniele Carnini & Riccardo Pecci: *Francesca da Rimini* tra schizzi, abbozzi e fogli d'album ..... » 261

Francesco Bissoli: La partitura di *Francesca da Rimini* tra tagli d'autore e di tradizione ..... » 297

Antonio Rostagno: Stile del linguaggio musicale nella *Francesca da Rimini*. Arcaismo e modernismo europeo ..... » 313

Maria Ida Biggi: *Francesca da Rimini* da D'Annunzio a Zandonai. Interpretazioni scenografiche ..... » 345

Guido Salvetti: Osservazioni conclusive ..... » 361

Indice dei nomi ..... » 365

Finito di stampare nel mese di aprile 2017
per i tipi delle
Edizioni Osiride - Rovereto (TN)

Printed in Italy